مركز تحقيق التراث

كتاب الأدوار في الموسيقى

تأليف

صفى الدين عبد المؤمن بن أبى المفاخر
الأرموى البغدادى
المتوفى سنة ٦٩٣ هـ

تحقيق وشرح
غطاس عبد الملك خشبة

مراجعة وتصدير
دكتور محمود أحمد الحفنى



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٦

مركز تحقيق التراث

كتاب الأدوار فى الموسيقى

تأليف
صفى الدين عبد المؤمن بن أبى المفاخر
الأرموى البغدادى
المتوفى سنة ٦٩٣ هـ

تحقيق وشرح
غطاس عبد الملك خشبة

مراجعة وتصدير
دكتور محمود أحمد الحفنى



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٦

تصـــــدير

بقلم دكتور محمود أحمد الحفنى

مؤلف هـذا الكتاب هـو صفىّ الدين عبد المؤمن بن أبى المفاخر الأرموىّ[1] البغدادىّ المتوفى سنة ٦٩٣ هـ .

وتسميتُه الأرموىّ نسبةٌ إلى أرميةَ موطنِ أسلافه وأجداده، وهى بلدةٌ سُميت فيما بعد « رضائية » ، من أعمال أذربيجان ، تقع على بعد ٩٢١ ك . م غربىّ طهران و ٢٩٣ ك . م جنوب غربىّ مدينة تبريز ، وتسميتُه البغدادىّ ترجع إلى أنه وُلد بمدينة بغداد حوالى عام ٦١٣ هـ . وقيل : إنه وفـد إليها صغيرًا فكانت مَدرج طفولته ومعهد ثقافته ، فقـد ألمّ فيها بالعلوم والفنون التى فى عصره ونال قسطًا وافرًا من الدراسات الأدبيّة والفنية ، وكان يُعتبر فى زمانه متقدماً فى إجادة الخطّ ، ويعدّ فى ذلك من أبرز مُعاصريه ، غير أنه اشتهر أكثر بالموسيقى وصناعة الألحان فبلغ فى ذلك الغايةَ القصوى ولم يُدانِه أحدٌ فى هذا المضمار ، وإليه يرجع الفضلُ فى ضبط الأنغام وفى إحكام القواعد النظريّة ، ويعدّ فى الصّدارة من عُلماءِ العـرَب الذين استكملوا عـلم صناعة الموسيقى النظرية ، وكان ذا شهرةٍ عظيمة فى الموسيقى العمليّة وتُنسب له أقاصيصُ تشبه الأساطير ، فقد جاءَ فى جملة كتاب « الميزان فى علم الأدوار » لصفىّ الدين عبـد العزيز بن سرايا المتوفى سنة ٧٥٠ هـ ما نصه :

---

(١) كذا فى المخطوط ، وفى (الأعلام) للزركلى : « صفى الدين عبـد المؤمن بن يوسف بن فاخر الأرموى البغدادى » .

« حدثنى جماعةٌ ثابتُو العدالة مَسمُوعو القول ، من أهل زماننا هذا ، أنهم حضروا مع الشيخ الإمام العالم العلّامة قدوةِ هـذه الصناعة أولاً وآخراً ، الشيخ صفىّ الدين عبد المؤمن ، مجلسًا ببستان بغدادَ وهو يضرب بالعود ، وأنْ هَزارًا أتى لحُسن النغـم حتى سقط على غصنٍ قُبالة وجهه ثم طار ونزل إلى الأرض وهو يرفرف بجناحَيْه ويصيح ، ولم يزلْ يفعل ذلك ويقرُب منـه قليلاً حتى صار بين الجماعة ، ومعظمُهم باقون إلى يومنا هذا » .

وذكره الشيخ أبو الخَيْر سعيد الذُّهلىّ فى تاريخه ، قال :

« ورد بغدادَ فى زمن المُستعصِم أبى أحمد ، وكتب مصحَفًا بخطٍّ منسوب ، فوصل إلى المُستعصم[1] فتعرّف إليـه به ، وجُعل من المُـلازمين البـابَ يكتب المَصاحف ، ثم بلغ عنده مالم يبلُغه أحدٌ من المقرّبين ، وكان ابن سيدانا اليهودىّ كاتبًا له يُعينه فى علم الحساب وتقسيم أجزاءِ الموسـيقَى ، ولم يَلزمْ بيـده دينـاراً ولادرهما ، وكانت له معرفةٌ بسائر العلوم يغلُب عليه الحكميّات والرياضيّات وبلغ من الموسيقَى مالم يبلُغـه واحدٌ من المتأخرين ، وصنّف فى عمليّاته كثيرًا لحفظ له الناسُ ثلاثين ومائة نَوْبة ، وصنّف فى علم الموسيقى كتابين : أحدهما : « الشرفيّة » باسم الصاحب شرَف الدين هارون الجُوينى ،والآخَريسمّى : « الأدوار » ، وكان مليح الشكل عذبَ الأخلاق ذا مروءةٍ وكرَم نفْسٍ ظريفًا لطيفا ، وكتب عليـه ياقوتُ المُستعصِمىّ وابنُ السّهروَرْدىّ واشتغل عليـه فى الموسيقَى جمـاعةٌ من الأعيان » .

---

(١) المستعصم بالله آخر خلفاء بنى العباس ، قتله التتار حين غذوا بغداد .

قال ابن فضل الله العمرى : « وحدثنى الجمَالُ المشرقىّ عنـه وذكر له عـدّة أصواتٍ له ، فمنها فى شعره :

هل للمُعنّى الهائم المُضنىَ الصّدِى * من راحـم أو مُسعِدٍ أو مُنجِدِ
عرَف الهوَى وتلطّفتْ أسرارُه * فـرثى ورقّ توجُّعًا للمُكمَدِ
ليس الوَدودُ فتًى يودُّك يومَـهُ * حتى إذا استغنَى يَمَلُّكَ فى غَـدِ
بل إنّما الخِلُّ الوَدودُ فتًى إذا * قعـد الزمانُ بصاحبٍ لم يقعُـدِ

ومنها ، فى نغم « الزّنكُلاه » :

أصنع جميلاً ما استطعتَ لأنه * لا بدّ أن يتحـدّث السُّمّارُ »

وحين غزا المغولُ بغدادَ عام ٦٥٦ هـ ، قتلوا الخليفة المُستعصم وأصابوا المدينة بالإحراق والإتلاف ، ولم يُخرَّب الحىُّ الذى كان يقيم فيـه صفىّ الدين ، فقـد تمكّن بحذقه وحُسن حيلتِه أن يتقرب إلى أمير الجُند وأن يحظَى بعطف هولاكُو حتى أسندَ إليه نظارة الأوقاف بجميع أنحاءِ العراق وربط له ضِعفَ ما كان يتقاضاهُ من الخليفة المُستعصم .

وذكر العزّ الإربلى فى تاريخة قال :

« جلستُ مع عبد المؤمن بالمدرسة المستنصرِيّة وجرَى ذكرُ واقعة بغـداد ، فأخبرنى أن هُولاكو طلب رؤساءَ البلد وعُرفاءَه وأمرهم أن يُقسّموا دروبَ بغدادَ ومحالّها وبيوتَ ذوى يسارِها على أُمراء دولته ، فقسّموها وجعلوا كلَّ محلّةٍ ، أو محلّتين أو سوقَين ، باسم أميرٍ كبير ، فوقع الدَّربُ الذى كنتُ أحضرُه فى حصّة أميرٍ مُقدّم عشرةَ آلاف فارس اسمه : « بانوانوين » ، وكان هولاكُو قد رسم لبعض الأُمراء أن يقتُل ويأسرَ وينهبَ مدة ثلاثة أيام ، ولبعضهـم يومين ،

ولبعضهم يومًا واحدا ، على حسَب طبقاتِهم ، فلما دخل الأُمراءُ بغدادَ كان هو أوّلُ من جاءَ الدّرب الذى أنا ساكنُه ، وقد اجتمع فيه خلقٌ كثيرٌ من ذوى اليَسار ، واجتمع عندى نحو خمسين جوقةً من أعيان المَغانى[(1)] ومن ذوى المال والجمال ، فوقف «بانْوانوين» على باب الدّرب وهو مُدبّسٌ بالأخشاب والحجارة ، فطرقوا البابَ وقالوا : افتحوا لنا الباب وادخلوا فى الطاعة ولكُم الأمان و إلاّ أحرقنا البابَ وقتلناكم ، وكان معه الزرّاقون والنجّارون وأصحابهُ بالسلاح ، قال عبد المؤمن : أنا أخرجُ إليه ، ففتحتُ الباب وخرجتُ إليه وحدى وعلى ثيابٌ قذرةٌ وأنا انتظرُ الموت ، فقبّلت الأرض بين يديه ، فقال للترجمان : قُل له من أنت ، كبيرُ هذا القوم الذى فى الدّرب ؟ قلت : نعم ، فقال : إن أردتم السلامة من الموت فاحملوا لنا كذا وكذا ، وطلب شيئًا كثيرا ، فقلت : كلُّ ما طلبَ الأميرُ يحضُر ، وقد صار كُلّ مافى الدرب بحُكمك . فمُر جيوشَك ينهبون باقى الدّروب وانزل حتى أُضيفكَ مع مَن تريد من خواصّك فأجمعُ لك كلّ ما طلبت ، فشاوَر أصحابه ونزل فى نحو ثلاثين رجلا ، فأتيتُ به دارى وفرشتُ له الفُرُش الخليفيّة الفاخرة والسّتُور المُطرزة وأحضرتُ له فى الحال أطعمةً قلايا وشوايا وحُلو ، وأكلتُ بين يديه اختبارًا ، فلمّا فرغ من الأكل عملتُ له مجلسًا ملوكيًا وأحضرتُ له الأوانى المذهّبة من الزجاج الحلبيّ وأوانى فضّةٍ فيها شرابٌ مُروّق ، فلما دارت الأقداح وسكر قليلاً أحضرتُ عشَر جُوَقٍ مغانى ، كلُّهم من النساء ، وكُلّ واحدةٍ تغنّى بملهاةٍ غير ملهاة الأخرى ، وأمرتُهن فغنّين جميعًا على سازٍ[(2)] واحدٍ فارتجّ المجلسُ

(١) المغانى هنا ، بمعنى أصحاب الغناء ، من المغنين والمغنيات .

(٢) الساز : لفظ تركى وفارسى يعنى به طريقة العمل على الآلات فى الألحان الغنائية .

وطرب وانبسطَتْ نفسُه فضمّ واحدةً من المغنّيات أعجبته ، وتمّ يومُـه فى غاية الطِّيبة ، فلما كان وقتُ العصر حضر أصحابُه بالنّهب والسّبايا فقدمتُ له ولأصحابه تُحفًا جليلةً من أوانى الذهب والفضة ، ومن النقود والذّهب ومن الأقمشة الفاخِرة شيئًا كثيرا ، سوى العليق وهِبات العَوانيـة الذين كانوا بين يديه واعتذرتُ من التقصير، وقلت : جاء الأمير على غفلة ، ولكن غدًا إن شاءَ اللهُ أعمل للأمير دعوةً أحسنَ من هـذه ، فركب وقبّلت رِكابه ورجعتُ فجمعتُ أهـل الدّرب من اليَسارة فقلتُ لهم : انظروا لأنفسكم ، هذا الرّجلُ غدًا عندى وكذا بعد غدٍ ، وكلّ يوم أُريد أضعافَ اليوم المتقـدّم ، فجمعوا لى من بينهم ما يساوى خمسين ألف دينار ، من أنواع الذهب والأقمشة الفاخِرة والسلاح ، فما طلَعت الشمسُ إلا وقـد وافانى ، فرأى ما أذهَله ، وجاءَ فى هـذا اليوم ومعه نساؤه ، فقدّمتُ إليه ولنسائه من الذخائر والذّهب والنقد ما قيمتُه عشرون ألف دينار ، وقدّمت له فى اليوم الثالث لآلىءَ نفيسةً وجواهرَ ثمينة ، وبغلةً بآلاتٍ خليفيّة وقلت له : هذه من مَراكب الخليفة ، وقدّمتُ لجميع من معه ، وقلت له : هذا الدّرب قد صار بحُكمك ، فإن تصدّقتَ على أهله بأرواحهم فيكون لك وجهٌ أبيضُ عند الله والناس ، فما بقِىَ عندهم سوى أرواحهم ، فقال : قد عرفتُ ذلك ، ومن أوّل يومٍ وهبتُهم أرواحَهم ، وما حدّثتنى نفسى بقتلهم ولا سَبْيهم ، لكن ، أنت تجهّزْ معى قبـل كلّ شىءٍ إلى حضرة القان [1] ، فقـد ذكرتُك له وقدّمتُ له شيئًا من المُستطرفات التى قدّمتها لى فأعجَبْته ورَسَم بحضورك ، فخفتُ على نفسى وعلى أهل الدّرب أنّ هذا قد يُخرِجنى إلى خارج بغدادَ ويقتلنى وينهبَ الدّرب ، فظهر علىّ

(١) مخففة من « قا آن » ، من ألقاب ملوك الصين .

الخوفُ وقلت : ياخوند[1] ، هُولاكو ملكٌ كبير وأنا رجلٌ حقيرٌ مفنّ ، أخشى منه ومن هَيبتِه ! فقال : لا تخَف ، ما يصيبك منه إلا الخير ، فإنه رجلٌ محبّ أهل الفضائل ، فقلت : أنا فى ضمانك ألّا يصيبنى مكروه ؟ قال : نعم ، فقلت لأهل الدرب : هاتُوا ما عندكم من النفائس ، فأتونى بكلّ ما يقدرون عليه من المُقتَنيات الجليلة ومن النقد الكثير من الذهب والفضّة ، وهيّأتُ من عندى مأكَلًا كثيرةً طيّبةً وشرابًا كثيرًا عتيقًا فائقا ، وأوانىَ فاخرةً كلُّها من الذّهب والفضّة المنقوشة ، وأخذتُ معى ثلاثَ جُوَقِ مغانى من أجمل من كان عندى وأتقنَهنّ للضرب ، ولبستُ بدلةً من القماش الخليفىّ وركبتُ بغلةً جليلةً كنتُ أركبها إذا رحتُ إلى الخليفة ، فلما رآنى « بانوانوين » بهذه الحالة قال لى : أنت وزير؟ قلت : بل أنا مغنّى الخليفةَ ونديمُه ، لكن ، لمّا خِفتُ منك لبستُ هذه الثياب المُقطّعةِ الوسخة ، ولمّا صرتُ من رعيّتك أظهرتُ نِعمتى وأمِنْت ، وهذا الملكُ هُولاكو ملكٌ عظيم وهو أعظمُ من الخليفة فما ينبغى أن أدخُلَ إليه إلّا بالحشمة والوقار ، فأعجبه منّى هذا وخرجتُ معه إلى مخيَم هولاكو ، فدخل عليه وأدخلنى معه وقال لهولاكو : هذا الرجل الذى ذكرتُهُ ، وأشار إلىّ ، فلما وقعت عينُ هولاكُو علىّ قبّلتُ الأرضَ وجلستُ على رُكبتىّ ، كما هو من عادة التتار ، فقال له «بانوانوين» : هذا كان مُغنّى الخليفة وقد فعل معى كذا وكذا وقد أتاك بهديّة ، فقال : أقيموه ، فأقامونى فقبّلت الأرضَ مرّةً ثانية ودعوتُ له ، وقدّمت له ولخواصّه الهدايا التى كانت معى ، فكلما قدّمتُ شيئا سأل عنه ثم يفرّقُه ، ثم فعل بالمأكول كذلك ، ثم قال لى : أنت كنتَ مغنّى الخليفة ؟ قلتُ نعم ، فقال : أَيْش أجوَدُ ما تعلم

---

(١) « خوند » : فارسية بمعنى الأمير أو السيد .

فى عـلم الطَّرَب ؟ فقلت : أحسِن أن أُغَنِّىَ غناءً إذا سمعه الإنسان ينام ، قال : فغنّ لى الساعةَ حتى أنام ، فندمتُ وقلت ، إن غنّيتُ له ولم ينَمْ قال هذا كذّاب وربّما قتَلنى ولابدّ لى من الخلاص منها بحيلة ، فقلتُ : ياخوند ، الطربُ بأوتار العُود لا يطيب إلّا على شُرب الخمر ، ولا بأس أن يشربَ الملكُ قدحَيْن أو ثلاثةً حتى يقع الطّربُ فى موقعه ، فقال : أنا مالِىَ فى الخمر رغبـةٌ لأنه يشغلنى عن مصالح مُلكى ، ولقد أعجبنِى من نبيّكم تحريمُه ، ثم شرب ثلاثةَ أقداحٍ كِبار ، فلما آحمرّ وجهُه أخذتُ منـه دستورًا وغنّيتُه ، وكان معى مغَنيةٌ اسمها « صَبا » لم يكن فى بغـدادَ أحسَن منها صورةً ولا أطيَب صوتًا ، فأصلحتُ أنغـامَ العُود على إنعامٍ وضربةٍ جالبـةٍ للنّوم مع زمّ رخيمٍ للصوت وغنّيت ، فلم أُتمّ النوبةَ حتى رأيته قد نعس ، فقطعتُ الغناءَ بغتةً وقوّيتُ ضربَ الأوتار فانتبه ، فقبّلتُ الأرض وقلت : نام الملك ، فقال : صدقتَ ، تمنَّ علىّ ، فقلت أتمنّى على الملك أن يُطلِق لى السُّمَيكة ، قال : وأىُّ السُّمَيكةُ شىءٍ هى؟ قات : بستانٌ كان للخليفة ، فتبسّم وقال لأصحابه : هـذا مسكين ، مغنّ قصير الهمّة ، وقال لى الترجمـان : لِمَ لا تمنّيتَ قلعةً أو مدينة ؟ أيش هو بستان ! فقبّلتُ الأرض وقلتُ : ياملك ، هذا البستان يكفى ، وأنا ما يجئُ منى صاحبُ قلعـةٍ ولا مدينة ، فرسَم لى بالبستان وبجميـع ما كان لى من المرتب أيام الخلافة وزادنى عُلوفةً تشتمل على خبزٍ ولحـم وعليقِ دوابّ يساوى دينارين ، وكتب لى بذلك فرمانًا مُكمّل العلائم ، وخرجتُ من بين يديه ، وأخذ لى « بانوانوين » أميرًا بخمسين فارسًا ومعهم علَمٌ أسوَد ، وكان هو علَمُ هولاكو الخاصّ به ، برسم حِماية دَرْبى ، فجاس الأميرُ على باب الدّرب ونصبَ

العَلَم الأسود على أعلى باب الدّرب، فبقىَ الأمرُ كذلك إلى أن رحلَ هُولاكو عن بغـداد » .

وحديثُ صفىّ الدين هذا هو صورةٌ جليّةٌ عن ثراءِ بغدادَ وما تعرّضت له من النّهب والسّلب والتخريب فى ذاك الوقت، كما أنه يدلّنا على منزلة الموسيقىَ وتأثيرها على الإنسان ، وقد تأخُذنا الدهشةُ لتوافُر العدد من المغنّيات فى منزل صفىّ الدين وتنوُّع الآلات ومَهارتهنّ فى الأداء والغناء عليهـا ، وأيضًا نلمسُ أخلاقَ الرجل عند ما يتمنّى على هُولاكو بستاناً يستنشق زَهرهُ و يغنّى مع طيوره، ثم تلك الحُنكة والحِكمة فى حديثه مع الغُزاة فى وقتٍ كانت تكفى فيـه كلمةٌ عابرة لأن تكون سببًا فى قتـله .

وقد عاصَر صفىُّ الدين عهوداً ثلاثةً ، فقد كان نديمَ الخليفةِ المُستعصم وموضعَ رعايته، ثم اكتسبَ قلبَ ملك المَغُول هُولاكو، ثم عاش أخيرًا مع أسرة الجُوَينىّ فلم تكن مكانته عندهم من الإكرام تقلّ عما كانت عليه قبلا عند الخليفةِ أو عند هُولاكو ، فقـد كان علاءُ الدين الجـوَينىّ وأخُوه شمس الدين يكرمانه فتولّى فى أيامهما كتابةَ الإنشاءِ ببغداد، فنال من النّعَم والثراءِ فى تلك العُهود الثلاثة ما لم ينَله أحدٌ قبلَه غير إسحاق ونُظرائه فى العهد العبّاسى، ولكن صفىّ الدين كان مثَلُه مثَل الفنّان الذى لا ينظُر إلى جمع المـال والثراء بل كان كريمًـا مُسرفًا كثيرَ المتعة فلم يبقَ له فى شيخوخته ما يسـدّ به حاجته فمـات فقيرًا، وكانت وفاتُه فى ثامن عشر صفر سنة ٦٩٣ هـ .

وأهمُّ مصنّفاته فى الموسيقَى كتابان :

أحدُهما ، كتاب « الرسالة الشرفيّة فى النسب التأليفية » ، ألفه لشرَف الدين هارون بن محمد الصاحِب شمس الدين الجُـوَينى ، صاحب ديوان الممالك فى بغداد ، وأقدمُ نُسخةٍ من هـذا الكتاب هى التى كانت محفوظةً بمكتبة برلين ، حتى الحرب العالميّة الثانية ، تحت رقم ٥٥٠٦ مؤرّخة سنة ٦٧٤ﻫ ، ثم نُقلت ضمن مجموعة المخطوطات العربيّـة إلى مكتبة مدينـة « ماربورج » ومكتبة مدينـة « جيتّنجن » فى جمهورية ألمانيا الغربيّة ، وقد تمّ تحقيقُ هذا الكتاب على هذه النسخة وعدّة نسخٍ أُخرى.

والثانى ، هو كتاب « الأدوار فى الموسيقَى » ، وهو هذا الذى نقوم بتصديره ، ألفه صفىُّ الدين وكان لا يزال صغير السنّ ، بناءً على رغبة العالم الرياضى المشهور نصير الدين محمد بن محمد بن الحَسن الطوسىّ المتوفى سـنة ٦٧٢ ﻫ ، وأقدمُ نسخة من هـذا الكتاب تاريخها سـنة ٦٣٣ﻫ ، محفوظة بمكتبة نور عثمانيـة بالآستانة تحت رقم ٣٦٥٣ .

ويعدّ من أهم المُصنّفات العربيّة فى الموسيقَى وأوفاها فى معرفة النغم والأجناس وتدوينات الألحان ممّا لم يكن يُعرف قبل ذلك فى كتاب ، فكان له صدىً ظهر جليّاً فى تهافُت أهل العلم والصناعة لدراسته وشرحه ، فهو أكثُر الكتب التى تناولها المتوسطون بالشرح والتحليل .

والكتاب يقع فى خمسة عشر فصلاً :

فتناول فى الفصل الأوّل (تعريفَ النغم وبيان الحدّة والثّقل) .

والفصل الثانى جعله فى (تقسيم الدساتين) ، فقسّم الوترَ سبعةَ عشر قسماً ، على ترتيب السلمّ الفيثاغورىّ القديم الذى كان يُجعل فيه الجنسُ القوىّ ذو المدتين بتوالى النسب :

ح	ر	ى	أ	
٢٥٦/٢٤٣	٩/٨	٩/٨		
٩٠	٢٠٤	٢٠٤		سنت =

وأيضاً على الوجه الثانى الذى كان يُرتّب فيه ذلك الجنس معدّلاً بتوالى النسب :

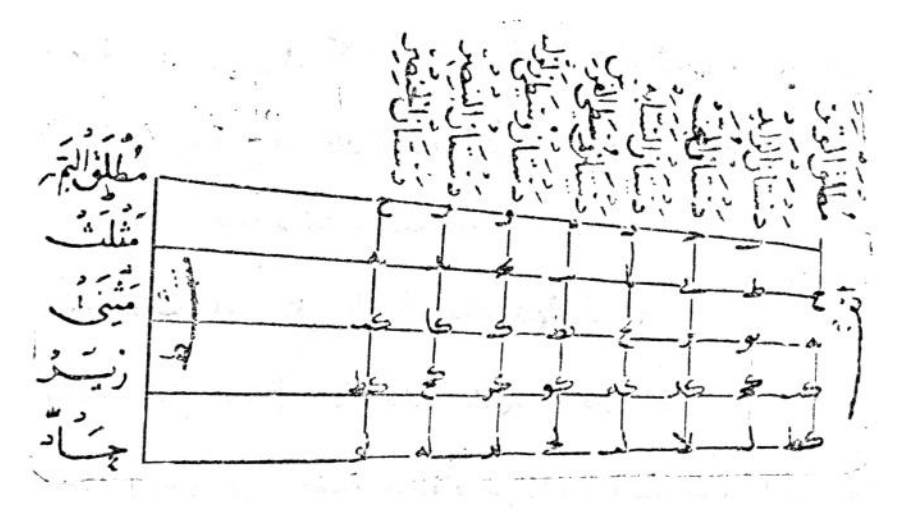
ح	ر	ى	أ	
٢٠٤٨ / ٢١٨٧	٥٩٠٤٩ / ٦٥٥٣٦	٩/٨		
١١٤	١٨٠	٢٠٤		سنت =

فأما هـذا الثـانى، فهو الذى آستبدَ لهُ العرب بمتوالية الجنس المُسمّى (المتصل الأوسط) ليقوم مقام كليهما بتوالى النسب :

ح	ر	ى	أ	
١٦/١٥	١٠/٩	٩/٨		
١١٢	١٨٢	٢٠٤		سنت =

والنغمُ السبعَ عشرة الحادثة ، فقـد رمَزَ لهـا المؤلّف بالحـروف ابتداءً من نغمة مُطلق وتر البم (ا)، ويقابلهُ الآنَ وتر «العشيران» فرضاً فى آلة العود، إلى نغمـة (يح) من مُنتصَف الوتر، وهـذا الموضعُ يقابله أيضـاً ، فى التسوية المشهورة لأوتار الآلة ، مُكان النغمة المسّماة « حسيني » فرضاً كذلك، ثم أعادها

بحروفٍ أُخَر فى دورٍ ثانٍ من نغمة (يح) إلى (له) ، وهذه الأخيرةُ تقابلها أيضاً نغمة « جواب الحسينى » ، على هذا الترتيب :



(صورة من صفحة ٥٦ من المخطوط المؤرخ سنة ٧٢٧ هـ ، بخط عبد الكريم السّهروَردى)

ومن هذه ، فالنغمةُ (ا) هى بعينها نغمةُ مطلقَ الوتر المُسمّى الآن اصطلاحاً « عشيران » .

ونغمةُ (ب) فهى فى مكان تلك التى تسمّى « عجم عشيران » .

ونغمة (حـ) فهى أيضا فى مكان النغمة المسمّاة « عراق » .

ونغمةُ (د) فتقع فى مكان النغمة المسمّاة الآن « كَوشت » .

ونغمة (هـ) فهى تلك المسمّاة اصطلاحاً « راست » .

ونغمة (و) فتقع فى مكان النغمة المسمّاة «سوزدِل» أو «نيم زيركلاه» .

ونغمة (ز) فهى النغمــةُ التى تسمّى « زيركلاه » ، وقـد تقابلها أيضاً النغمة المسمّاة : « تك زيركلاه » .

ونغمةُ (ح) فهى نغمةُ مطلَق الوتر المسمّى « دوكاه » .

ونغمةُ (ط) فتقع فى مكان النغمة المسمّاة (كرد)، وقد تقابلها أيضا نغمة « نيم كرد » .

ونغمة (ى) فهى فى مكان النغمة التى نسميها « سيكاه » .

ونغمة (يا) فتقع فى مكان النغمة المسمّاة « بوسلِك » ، وقد تقابلها أيضا نغمة « تك بوسلك » .

ونغمة (يب) فهى النغمة التى نسمّيها « جهاركاه » .

ونغمة (يج) فتقع فى مكان النغمة المسمّاة « حجاز » .

ونغمة (يد) فهى النغمة المسمّاة « عُزّال » ، وقد تقابلها أيضا النغمة المسمّاة : صَبا » .

ونغمةُ (يه) فهى نغمة مطلق الوتر المسمى « نوا » .

ونغمة (يو) فهى النغمة التى تسمى « حصار » وتارةً : « نيم حصار » .

ونغمة (يز) فتقع فى مكان النغمة المسمّاة « شورى » .

فهذه هى السبع عشرة نغمةً ، فى الدور الأوّل إبتـداءً من نغمة مطلق البَمّ .

ونذكر من صِياحات تلك ما هو أكثرُ آستعمالاً فى الدور الثانى :

فالنغمة (يح) هى المسماة « حُسينى » ، وهى صياحُ نغمة « ا » .

ونغمة (يط) هى التى نسمّيها «عجم» ، وقد تقابلها أيضاً نغمة «نيم عجم» .

ونغمة (ك) هى التى نسمّيها آصطلاحا « أوج » .

ونغمة (كا) فتقع فى مكان النغمة التى نسمّيها « ماهـور » ، وقد تقابلها أيضاً نغمة « تك ماهور » .

ونغمة (كب) هى نغمـة مُطلق وتر « الكردان » صياحًا بالقـوة لنغمة « الراست » (ه) .

وفيما يلى هذه فتقع النغمات من (كج) إلى (كط) صياحاتِ نظائرها من نغمة (و) إلى (يب) ، وصياحُ تلك الأخيرة نغمةُ « جواب الجهاركاه » .

والفصلُ الثالث جعلَهُ فى (نسب الأبعاد) فاختصّ نسبةَ ذا الخمسة، ممّـا يلى نسبة الذى بالكلّ ، بالحـدّين (٣/٢) واختصّ نسـبةَ ذِى الأربعة بالحدّين (٤/٣) ، فكان فضْلُ ما بينهما هو نسبةُ البعد الطنينى (ا ـــ ى) بالحدين ٩/٨ ، وهو أعظمُ الأبعاد الثلاثة فى الجنس ذى الأربعة نغم .

فأمّا نسـبةُ (ا ـ ج) ، وهو بُعـد « المجنّب » فذكر أنها : « نسـبةُ المِثل وثُلث خُمس بالتقريب » ، وهذا يعنى أنه بالحدين (١٦/١٥) .

وهنا يحُدث خلافٌ فى نسبة هذا البعد ، فقد جعله أوّلاً بنسبة ($\frac{٥٩٠٤٩}{٥٦٥٣٦}$) ، وتقرّب بالحدين (١٠/٩) ، ثم جَعلهُ بعينه بالحدّين (١٦/١٥) ، برغم أنّ هذه النسبة تقوم مقام بعد البقية $\frac{٢٤٣}{٢٥٦}$ ، ولا ترقَى أن تصلَ إلى بُعد المجنّب .

وقد بيّن المُحقّق فى هذا الموضع شرحًا طويلاً ظهرَ فيه أنه إذا جُعل بُعد المجنّب بتَيْنِك النسبتين فإنّ البُعدَ الطنينىّ ينقسم بها مع بُعد البقيّة بأربعة أقسامٍ فتصير عدّةُ النغم جميعًا بين حدّى ذى الكل اثنتين وعشرين نغمةً وليست سبعَ عشرة .

فأمّا الفصل الرابع، فقد ذكر فيه : (الأسبابَ المُوجبةَ للتنافُر) ، وأشار إلى أنّ من الأسباب التى تُوجب التنافُر بين الأبعاد اللحنيّة أن يُجمَـعَ فى الجنس بتلك الأبعاد الثلاثة ، وهى « الطنينىّ والمجنّب والبقيّـة » ، غير أنّ المحقّق أثبتَ أن الأجناس المُسمّاة (المفُردَة) هى التى يُجمع فيها بتلك الثلاثة، وهذه كثيرةُ الاستعمال

لكونها تُكسِب الأجناسَ القويّة ليناً متى خُلطت بها، فتبدو فى المَسموع أكثرَ بهاءً وأنقا، ولم يُعدّد منها المؤلِّف غير صنفٍ واحد .

والفصلُ الخامس فى : (التأليف الملائم) ، وهو يعنى بذلك أنواعَ الجنس ذى الأربعة الحادثة من تأليف تلك الأبعاد الصغار الثلاثة بين حدّيه ، ثم أنواعَ ذى الخمسة كذلك .

فذكَر من الأجناس سبعةَ أصنافٍ على الترتيب دون أن يذكُرَ تسمياتها المُصطَلح عليها فى ذاك الوقت ، غير أنه ذكرها فى كتابه الثانى المسمّى (الرسالة الشرفيّة » بتسمياتها ، وهى أقربُ إلى اصطِلاح المتأخّرين ، غير أنها تخالف ما تُعرف به فى زماننا هذا .

فالأوّل : (عشاق) ، وهذا ما يسمّى الآن جنسَ (عجم) .

والثانى : (نوى) ويقابله الجنسُ المسمّى الآن (نهاوند) .

والثالث : (بوسليك) وهذا يقابله الجنسُ المسمّى (كردى) .

والرابع : (راست) وهو بعينه ما نسمّيه كذلك (راست) .

والخامس: (نوروز) ، وقد يسمونه أيضًا « حسينى » وكلاهما الجنسُ الذى يعرف فى وقتنا هذا باسم (بياتى) .

والسادس : (عراق) وهو الجنس المسمّى الآن : (سيكاه)، أو «عراق» .

والسابع : (أصفهان) ، والمحدثون لا يستعملونه بالخمس نغم ، على الوجه المبيّن بالأصل كما أراده المؤلّف بترتيب أبعاده الأربعة على التوالى ، بل إنما قد يستعمل بوجهٍ آخر على هيئة التجنيس المسمّى بذلك الاسم ، أو أن يؤخذ بأحد الجنسين المفردَيْن اللذين يتألّف منهما ، وهما :

(راهوى) ، ويقابله فى وقتنا هذا جنسُ (صبا) .

و (زير أفكند) ويسمّى أيضًا : (كوچك) ، وهو ضربٌ من جنس (الصبا) .

فأمّا أصنافُ ذى الخمسة فقد صنّف منها المؤلّفُ اثنى عشر صنفًا بين طرفى البعد ذى الخمسة .

والفصلُ السادس فى : (الأدوار ونسبها) ، فقد لجأ فيه المؤلّف إلى إضافة كلّ واحدٍ من أصناف ذى الخمسة الإثنَى عشر إلى كلّ واحدٍ من تلك الأجناس السبعة ، فحصل من سائرها أربعٌ وثمانون جمعًا هى المُسمّاة : « الدوائر » ، ومن هذه ماهو مُتنافرٌ أصلاً ومنها ماهو خفىُّ التنافُر ، ومنها ما هو ملائمٌ مشهورُ الاستعمال إلى يومنا هذا .

وجميع هذه فقد فصّلها المحقّقُ فى مواضعها. وجعل لكلٍّ منها مثالاً مدوّنًا فى مدرّج صوتىّ يوضّح ترتيبَ نغمها فى طرائقها ، غير أنه جعل تدوينَ النغم فى طبقاتٍ تصير فيها النغمةُ المسمّاة بالعربية « عجم » ، فى مكانها المعهود من الآلة ، مساويةً تمديد نغمة (صول SOL) ، من قِبَل أنّ الجنسَ الأصل الأوّل الذى تخرج منه النغمُ طبيعيّةً غير محوّلة ، أساسُه تلك النغمة فى الجمع المتصل أو أساسه تمديدُ نغمة (دو Do) فى جمعٍ منفصل ، وعلى هذا المبدأ تصير النغمةُ المسمّاة بالعربية « راست » مساويةً تمديد نغمة (لا La) ، وذلك لأنّ جنسَ (الراست) يُؤسّس أصلًا على ثانية جنس (العجم) .

هذا ما ارتآه المحقّق من حيث الطبقات الطبيعيّة من المبدأ ، ونحن لا نرى مايمنع من تدوين النغم على أيّة طبقة ، على أن تكون علاماتُ التحويل فى أماكنها من المدرّج ، ومع ذلك فإنه قرن بالنغم على المدرّجات تسمياتِها بالعربيّة حتى

لا يلتبس أمرُ أجناسها على الناظر فيها ، وميّز كلَّ واحدٍ من أدوار الجماعات باسمه المُصطَلح عليه فى مقامات الألحان المستعملة فى زماننا .

والفصل السابع سمّاه المؤلّف : (حُكم الوترين) ، وهو يعني بذلك أنه إذا شُدّ وتران وكان الأحدّ منهما على نسبةٍ ما من الأثقل فإنّ النغم تخرج على الترتيب الذى به يصطحب الوتران ، فأمّا إذا جُعل اصطحابُهما على نسبة المِثْل إلى المِثْل والثُلث ، فإنّ نغمَ الأدوار تخرج منهما على الوجه الذى به تؤخذ من وتَرْين فى آلة العُود ، على التسوية المعهودة .

والفصل الثامن ، جعله فى : (تسوية أوتار العود و إستخراج الأدوار منه) ، فذكر أنّ التسوية المشهورة فى هذه الآلة هى أن تُجعل نَغمةُ مطلق كل وترٍ مساويةً لنغمة ثلاثة أرباع الوتر الأثقل منه ، وعدّد من الدساتين التى تحدّ أماكنَ النغم على الأوتار سبعةً ، من قِبَل أنه قسم البُعدَ الطنينيَّ بثلاثة أقسام تخرج من فصل بُعدَى المجنّب والبقية منه من جانبٍ واحد ، ثم جعل بُعد البقية واحداً غير مُنقسم فى ذاته أصلاً .

فأمّا عدّةُ الدساتين بحسب استعمال المحدثين الآن فهى عشرةٌ فى كل وتر ، وذلك لأنّ بُعد الطنينيّ متى فُصل من كلا الجانبين بالأوسط والأصغر فإنه ينقسم بهما أربعة أقسام بدلاً من ثلاثة ، وبُعد المجنّب متى فُصل بالأصغر فقط ، وهو بُعد البقية ، من الجانبيْن انقسمَ ثلاثة أقسام بدلاً من قسمين .

والفصل التاسع عدّد فيه المؤلّف : (الأدوار المشهورة) فى زمانه ، وهى آثنا عشر دورًا كانت تُعرف بمسمّياتها فى ذاك الوقت ، ثم ستّةً من المركّبات أو الشواذّ كانت تعرف قديمًا باسم : « أوازات » جمع (أوازِه) ، وهى لفظٌ فارسىّ بمعنى اللحن المميّز .

وكلُّ واحدٍ من هذه فقد فُصّلت نغمُه فى موضعه مع التسمية التى يُعرف بها عند المحدثين فى مقامات الألحان المألوفة فى زماننا ، ولذلك لم نجد ما يدعو إلى تكرارها هنا .

والفصل العاشر : سمّاه المؤلّف : (تشارُك النغم) ، وهو يعنى بذلك أنّ بعضَ الأدوار متى بُدِئَ فيه من ثانيتِه ، أو ثالثتِه ، خرج دورٌ آخَر دون أن تتغير سلسلةُ النغم فى كليهما ، وقد يشترك دوران فى نغمٍ واحدة بأعيانها فلا يختلفانِ إلّا فى نغمةٍ من الأوساط أو من الأطراف ، ورسم لذلك دائرةً تحيـط بالأدوار الإثنى عشر المشهورة قديمًا وكأنها مؤسّسةً جميعًا على نغمة مطلق الـبمّ (أ) ، وفيها تظهر النغماتُ من الثـانية إلى السابعة فى كلٍّ ، بعضُها متحدةً فى دورين أو أكثر وبعضُها مختلفة ، فيبين بذلك اختلافُ أبعاد مابين النغم الأساسية فى تلك الأدوار الإثنَى عشر .

والفصلُ الحادى عشر جعله فى : (طبقات الأدوار) ، وذلك أنه رتّب النغم السبعَ عشرة فى طبقاتٍ متوالية بين كلّ طبقةٍ وأُخرى نسـبةُ البعد ذى الأربعة ، وجعل أوّل الطبقات (أ) من مطلق الـبمّ ، وثانى الطبقات (ح) من مُطلق المَثْلث ، والثالثة (يه) من مطلق المَثْنىٰ ، وهكذا طبقاتٍ فوق بعضها بتلك النسبة إلى الطبقة السابعة عشرة ، ثم رتّب نغمَ الأدوار الاثنَى عشر على كلّ واحدةٍ من نغم تلك الطبقات .

وهذا الترتيبُ واضحٌ أنه غير صحيح ، من قِبلَ انّ مابين النغم أبعادٌ غير مُتساوية ، فالدّور الذى أوّله بُعد « بقيّة » قد يقع فى طبقةٍ تكون فيها النغمةُ الثانية على نسبة بُعد « إرخاء » ، وليس بينهما بالحقيقة بعدُ بقيّة ، وقد عدّد المُحقّـقُ الطبقات المشهورة لكلّ واحدٍ من الأدوار بحسب استعمال أهل الصناعة فى زماننا .

والفصلُ الثانى عشر ، قولٌ مُختصر فى : (الاصطحاب الغيرِ المعهود)، وهو يريد بذلك تعريفَ أصنافٍ من التسويات المركّبة ، وهى الغير معهودةٍ فى آلة العود ، وهذه منها ما هو مُنتظِم ومنها ما هو غير منتظِم ، فغيرُ المنتظِم منها هو أن يُجعل بين الأوتار نسبٌ مختلفة ، والمنتظمُ ما يُجعل بينها نسبةٌ واحدة بين كل وترين ، وبيّن المؤلّف دورَ (الراست) فى مثالٍ على هذين الوجهين .

ويحضرنا فى هذا ما يُحكَى عن إسحاق الموصلىّ ، أنه كان يُجيد الضّربَ على تلك التسويات المركّبة غير المنتظِمة ، فى العُود ، فكان أصحابُه يشوّشون أوتارَ عُوده خِلسةً ، فى مجلس الخليفة ، فكان لا يلبث أن يُحّس النغمَ الحادثة من أوتار العود فيضرب عليه ويغنّى وكأنه فى تسويته المشهورة ، فكانوا يتعجّبون من حذقه ومهارته .

والفصل الثالثُ عشر، جعله فى : (أدوار الإيقاع)، فقد ذكر المؤلّف قولاً مجملاً فى أزمنة النغم ، ثم عدّد الإيقاعات المشهورة عند أرباب الصناعة قديماً ، غير أنه خلّط فيما يُسمّيه (خفيفَ الثقيل) فجعل الخفيفَ من « ثقيل الأوّل » والخفيفَ من « ثقيل الثانى » فى دورٍ واحدٍ بذلك الاسم ، رغم أن لكلّ واحدٍ منهما دورٌ يختصّ به فى جنس إيقاعه ، والمحقّقُ شرحَ ذلك شرحاً وافياً وأوضح دور الأصل فى كلّ واحدٍ من أصناف الإيقاعاتِ المشهورة عند العرب قديماً .

فأمّا الفصلُ الرابع عشر ، فقد جعله المؤلّف فى : (تأثير النغم) ، فقال : إنّ بعضَ الألحان تُلائم طباع التُّرك وسكّان الجبال ، وهى تلك الثلاثة الأُوَل التى يقابلها فى وقتنا هذا « العجم والنهاوند والكردى » ، فأما « الراست » وأنواعُه فإنه من الألحان التى تبسط النفسَ بسطًا لطيفا ، وأما لحنُ « الراهوِى والزير أفكند » ،

وكلاهما من الجنس المسمّى الآن (صبا) ، فكلاهما يؤثر نوع حزنٍ وفتور ، فينبغى لذلك أن يُراعَى فى التلحينات أن لا يُوضع قولٌ يليقُ بحال الفرحان فى مثل نغم من جنس (الصبا) .

ونحن إذ ندرك أن انفعالاتِ النفس تختلف فى الإنسان ، بحسب ما فى طَبْعه بالخِلقة أصلًا ، فإنا لا نشكّ بأنّ الأجناسَ اللحنيّة التى تكثُر فيها الأبعادُ الصغار كالبقية والمجنّب هى التى تُؤثّر فى النفس تأثيراً يميل به إلى هيئة الحَنان والعَطف دون تلك التى تحكّم فيها أصنافُ البُعد الطنينىّ ، فهذه أكثرُ قوةً وتلك أكثرُ ليناً ورقّة .

والفصل الخامسُ عشر، وهو الأخير، فقد سمّاه المؤلف : (مُباشرة العمل) ، وفى نظرنا أن هذا الفصل هو أهمّ فصول الكتاب جميعاً ، إذ أنّ فيه أوّلَ أثرٍ ظهَر فى الكتب العربيّة لكيفية تدوين الألحان ، فقد لجأ المؤلّفُ إلى تلك الحُروف التى ميّزبها النغم فقَرنها فى الألحان بأعدادٍ تدل على أزمنتها ، فصارت الحروفُ بمثابة النغم والأعدادُ بمثابة الأزمنة ، ومتى عُلم هذان فى لحنٍ وأشيرَ إلى جنس نغمه وإيقاعِه أمكن إدراكُ الهيئة اللحنيّة التى يعنِيها المؤلّفُ بمثل هذا التدوين.

فأما الحروفُ وما يقابلها من النغم بمسمياتها المعروفة فى زماننا هذا فقد تبيّنت قبلاً فى تعليقنا على الفصل الثانى ، وأما الأزمنة فى الألحان العربيّة فالأصل فيها أربعة ، أعظَمُها أربعةُ أمثالِ الأصغر ، وهذه فقد بيّنها المؤلف فى الفصل الثالث عشر بحيال الحروف :

حروف :	(ا)	(ب)	(جـ)	(د)
أزمنة :	١ /	٢ /	٣ /	٤

فواضحٌ، أن العدد (١) يريد به أصغَر الأزمنة المفروضة فى الإيقاعات الخفيفة (١ من ٨) ، على قياس زمان النُّطق بحركة الحرف فى اللّغة ، فيشبه النغمةَ التى يُرمز لهـا فى التدوين الحديث بالعلامة : (♪) .

والعـدد (٢) يريد به أصـغَر الأزمنة المفروضـة فى الإيقاعات الثقيـلة (١ من ٤) فهو ضعفُ الأوّلِ على قياس النُّطق بحركة السبب الخفيف فى اللغة ، فيُشبه النغمَة التى يُشار إليها فى التدوين الحديث بالعلامة : (♩) .

فأما العدد (٣) فهو كنغمةٍ تمتدّ بمثل مجموع زمانَى الأوّل والثانى (٣ من ٨) فهو ثلاثةُ أمثـال الأوّل ومِثلُ ونصفُ الثـانى ، فيشبه النغمةَ التى يرُمز لهـا فى التدوين بالعلامة (♩.) .

والعدد (٤) فهو أعظمُ الأزمنة المفروضة فى الإيقاعات الخفيفة و يساوى أربعَة أمثال الأصغر ، فيُشبه النغمةَ التى يُرمز لهـا فى التدوين الحديث بالعلامة (𝅗𝅥) .

فهذه هى الأربعُ الأزمنة الأصلية فى الإيقاعات الخفيفة والمُعتدلة ، وظاهر أنه متى آجتمعت عدّةُ حروفٍ مقرونةٍ بأعداد أزمنتها فآستبدلنا بالحـروف ما يقابلها من النغم ، و بالأعداد مايقابلها من علامات الأزمنة المألوفة فى التدوين ، فإنه يمكن أداؤها عمليًّا أو كتابتها فى مدرّج صوتى .

فأما الأعداد التى هى أعظم من تلك ، كالعدد (٦) أو (١٢) فقد تبيّن ، فى موضـعه ، أنها لنغم تشـبّع مكرّرةً فى ذواتها أو بمـا يلائمها ممـا يجاورها دون خروج عن هيئة اللحن ودور الإيقاع .

وذلك الأثرُ العربيّ من التدوين على النهج الذى ارتآه صفىُّ الدين إنما يقودنا إلى أن نُلخّص ها هنا المراحلَ التى تطوّر فيها تدوينُ النغم والألحان ، فى قصةٍ مُوجزةٍ عَبْرَ العصور :

مضت على الإنسان حِقبةٌ طويلةٌ من الزمن سار فيها فى مَدراج التطوّر البشرىّ حتى اهتدَى إلى نغم الألحان فاخترع لها الآلاتِ المُصوّتة لتكون أطولَ مدىً من الأصوات الطبيعيّة فظهر أثرُ هذه الصناعة وبانَ جمالُ الفنّ فى مادّتها .

ومضت بعد ذلك حِقبةٌ أُخرى ليس فيها للقديم من الألحان مرجعٌ غير حناجر القُدامى من الحفّاظ والمغنّين وأصحاب الآلات ، فصار لكلّ عصرٍ من العصور قديمٌ ومُحدثَ ، فالقديمُ زائلٌ بمضىّ الزمن والحديثُ منها مآله إلى القِدم فيزول كذلك .

وأقربُ الأجيال القديمة فى مُحاولة تدوين الألحان هو العصرُ الفرعونىّ فى مصر ، فكانوا يعرفون ، فى عهد الدولتين القديمة والوسطى ، السلّمَ الخماسىّ النغم ، فيرمزون لكلّ نغمةٍ بكوكبٍ من الكواكب الخمسة ، وهى : (عطارد والزهرة والمرّيخ والمشترى وزُحل) ، ثم أضافوا (الشمسَ والقمر) فصار السلم سباعىَّ النغم كذلك ، فكان يرمُزون لها بالرّموز الهيروغليفيّة الدالّة على أسماءِ الكواكب السبعة ؛ فكان هذا أوّلَ محاولةٍ لتدوين النغم .

وبعد مُرور أربعين قرناً من هذا التاريخ ، فكّرت أوروبا ، بعد ظهور المسيح بعدّة قرون ، فى تدوين ألحان الغناءِ فاستُعملت الطريقةُ المسمّاة (نويما Neume) ، وهى رموزٌ تدوّن فوق النّصوص لا يظهر بها حدّةُ النغمة أو مقدارُ زمانها بل إنما تشير الى إتجاه اللّحن فقط ، ولذلك يقول بعضُ علماءِ أوروبا إنّ هذه الطريقة

لا تخرج عمّا فى نقوش قدماءِ المصريّين عندما يُرى المغنّى يقود الفرقةَ مشيراً بيده إلى أعلى أو إلى أسفل ، والفرقُ أنّ هذا يشير إلى آتجاه اللحن بيده فى الهواء وذاك يشير بتلك العلاماتِ برسمْها بحيال النصّ .

واستمرّ التـدوينُ قاصراً على استعمال تلك الرموز فى ألحان الكنيسة حتى جاء « هوكبالد » (٨٤٠ — ٩٣٠) أحدُ الأساقفة الذين شغفُوا بالألحان ، ففكّر فى آستخدام الحروف الهجائيّة التى كانت تُستعمل من قبلُ عند قدماءِ اليونان لضبط درجات النغم ، مع رُموز (نويما) ، غير أنّ هذه كانت تختلط مع حروف النصّ ، فميّز لهـا خطّاً باللون الأحمر ورمز له بحرف (F) ، ثم أضاف إلى هـذا الخطّ آخرَ ميّزه باللون الأخضر وتارةً بالأصفر ورمز له بحرف (C) ، وهكذا آستخدم « هوكبالد » العناصرَ الأساسيّة لمـدرّج التدوين الموسيقىّ ؛ وهى المفتاح والرموز والخطوط .

وما كاد ينبثق فجـر القرن الحادى عشر حتى خطَا التـدوينُ الموسيقىّ خطوةً كانت أقربَ إلى آستكماله ، فقد جاء « جيدو أريزو » (٩٩٥ — ١٠٥٠) فاقتفى أثرَ المجهود الذى بدأه « هوكبالد » فزاد الخطوط إلى أربعـةٍ تحصُر بينها ثلاث مسافات ؛ فى مدرّج يكون فيه الخطُّ الأحمر ، وهو الثانى ، دالاًّ على النغمة المسمّاة الآن : (فا Fa) والخطُّ الرابع الأخضرُ ، دالاًّ على النغمة المسمّاة : (دو Do) ، وبذلك يمكن أن يحيط هـذا المُدرّج بسبع نغمٍ أساسيّةٍ تبـدأ من الأثقل بنغمة (رى Re) .

وتطـوّرت أوروبا بعـد ذلك فاستخدمت فى تدوين النّغم التى تُكتَب على الخطوط أو فيما بينها أشكالاً تدلّ على أزمنتها ، غير أنّ هـذا كان فى بادئ الأمر لمجرّد الدلالة على ثلاثة أنواع من الأزمنـة ، إمّا متوسط أو قصـير أو طويل ،

وهذا الصنفُ من التـدوين مشهورٌ فى أوروبا باسم : (التدوين الكورالى) ، وظلّ كذلك حتى بداية القرن الخامس عشر :

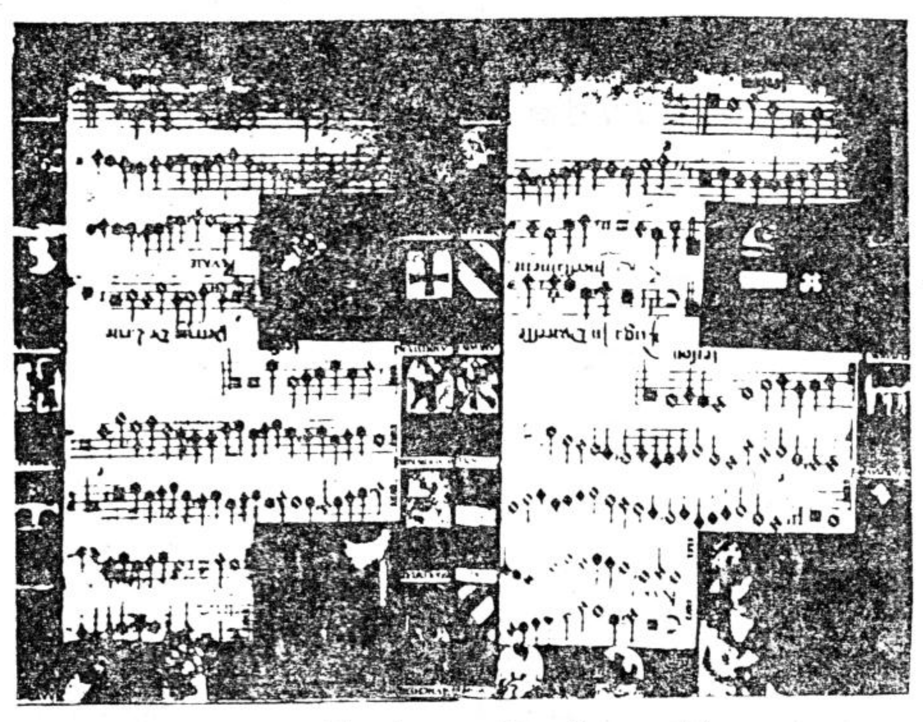


(تدوين كورالى فى بداية القرن الخامس عشر برموز « نويمـا » على الخطوط)

وقد حدثت فى أوروبا منذ القرن الثالث عشر محاولاتٌ لتحديد أزمنة النغم، فعُرفت سبعُ علاماتٍ تدلّ كلٌّ منها على مقدارٍ زمنيّ بالنسبة إلى الآخر، كما عُرِفت علاماتٌ أخرى تدلّ على مقاديرِ سكتاتٍ مُساوِية ، وهُنـا بدأت أوروبا معرفة

ما يسمُّونه «التدوين المحدود الزمن» وكان موسيقيُّو ذلك العصر يُطلقون على تلك الأشكال من العلامات أسماءً طريفة، فمنها: «النائمة والجالسة والمتنزهة» وغير ذلك.

وفى القرن الرابع عشر رُسِمت بعض رءوس هـذه العلامات باللون الأحمر، فكانت سوداءَ وحمراء، وفى منتصف القرن الخامس عشر استُبدلتْ بالحمراء منها أُخرى بيضاء:



(التدوين « المحدود الزمن » من القرن السادس عشر)

وكانت رؤوسُ العلامات جميعاً مربّعـة الشكل، ثم جُعلت بعـد ذلك كلُّها مستديرة، ثم استُعملت الطباعةُ فى ذلك حوالَى سنة ١٧٠٠ م.

وقد ذكرنا قبـلاً أن الخطوط التى استُخدمت فى عهـد « جيـدو » كانت أربعة، ولم تكن أوروبا تعرف بعدُ إستعمالَ الخطوط الإضافية ولا مُختَلف المفاتيح لتمييز نغم المدرّجات، ثم اصطُلحَ أن تكون الخطوطُ خمسة.

ونلاحظ أن إستكمالَ التدوين الموسيقىّ على المدرجات قد جرَى فى أُوروبا باطّراد مُتّبع منذ القرن العاشر للميلاد ، ذلك أنه منذ هذا التاريخ بدأ استعمالُ « الهارمونى » يأخذ طريقًا إلى ألحانِ أوروبا حتى أصبح فيها عنصراً أساسيًا ، وأخذ تعدُّد الأصوات فيها يتزايد على مَرّ السنين حتى شمل بعضَ تراتيل الكنيسة فى مؤلفات أعلام الأراضى الواطئة أكثرَ من خمسين تصويتًا ، فكان لِزامًا أمام اطّراد التعقيد فى الأداء أن يُنظرَ فى التدوين ما يسدُّ كلّ هذه الحاجة ، وهكذا صار هذا النحو مستكملاً وافياً بالألحان وما يصاحبها من التّصويتات الخارجة .

فأما إذا ولّينا وجهنا شطرَ الشّرق واستَثْنينا ما قام به رجالُ الكنيسة اليونانيّة فى هذا المضمار، نجد أن العرَب لم ينظروا فى تدوين ألحانهم قبل عهد صفىّ الدين فى القرن السابع للهجرة، وذلك لأنهم لم يألفُوا الألحانَ الحادثة من تعدُّد نغم الآلات فى تراكيب تصوُّرية ولا مُصاحَبة الألحان الغنائية بنغمٍ من غير أجناسها، فلذلك اقتصروا على الألحان الطبيعيّة فكان من الَميْسور أن تُحفظ هذه على السّماع فيتوارثها المُحدَثون منهم عن القُدماءِ دون حاجةٍ إلى تدوينها ، فلذلك إندثرت على مَرّ الأجيال ولم يبقَ منها غير تجنيساتها على الوجه الذى رُويت به فى كتاب « الأغانى » .

ولذلك ، فإنّا ننظر إلى العمل الذى قام به « صفىُّ الدين » لتدوين الألحان نظَرة فخر للعَرب ، فقد سبقَ بذلك عُلماءَ أوروبا بأكثر من قرنين من الزمان ، وكانت طريقتُه سهلةً مستوفيةً عناصرَ التدوين ، فقد ميّز النغمَ المختلفة فى الطبقة بما يقابلها من الحروف الدالّة عليها وحدّد أزمنتَها فى اللحن بالأعداد التى تخصّ كلًّا منها فى دَوْر الإيقاع المفروض ، ثم قرَن أجزاءَ الأقاويل فى الألحان الغنائية بما يقابلها من أجزاءِ النغم ، وإنّا نبين هُنا مِثالاً لها ، من كتابه هذا، عن النسخة المحفوظة بالمتحف البريطانى .

طريقة صفى الدين فى تدوين الألحان من كتاب (الأدوار)

فقولُه : « طريقةٌ من نوروز فى ضرب الرمَل » يعنى به أن جنسَ نغم اللحن : (نوروز) ، وضربُ إيقاعِه : (رَمل) .

فأما (نوروز) ، فقد تبيّن تفصيلُ نغمِه فى دائرة الجمع رقم (٥٣) بأنه من فصيلة (البياتى) وهو مقامُ اللحن المُسمىّ الآن (بياتى نوا) ، بتوالى النغمات :

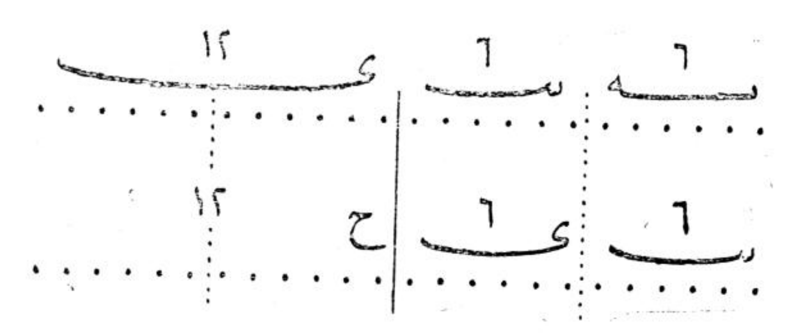
« كردان . . عجم . شورى . نوا . . چهار كاه . سيكاه . دوكاه »

وأما (رمَل) فهو الإيقاعُ المشهور عند العرَب قديمًا بهذا الاسم ، وزمانُ دوره (٦ من ٤) ، وقد تبيّن فى موضعه ، من الفصل الثالث عشر ، ضربُ الأصل فيه وما يلحقه من التغيير الذى لا يخرجُ به عن جنسه ، فأما على الوجه الذى أوضحه المؤلّف بحيال هذا الإيقاع فقد ظهرَ هنالك أنه ضربٌ فيه مخفّفٌ بالإدراج يعُرف الآن باسم : (سنكين سماعي) ، ومثاله بتوالى الفقرات :

دُم تَك دُم تَك تَك

ضرب فى إيقاع "الرَّمَل" = أُصول "سنكين سماعى" "٦ من ٤"

والنـاظرُ فى ذلك المِثال يجـد أن المؤلّف جعـل للصوت المقرون بالقـول طريقةً تتقـدمه من الآلات فى أربعـة أدوارٍ من ذلك الإيقاع تعتمـد على نغمٍ محدودةِ الأزمنة ، رمزّ لها بالأعداد والحروف :



وقد تبيّن قبلًا بأن العـدد (٦) متى اقترن بنغمةٍ فإنها إمّا أن تُشبّع فى ذاتِها بالتـكرير أو أن تُعاضَد بمـا هو أقربُ إليها ملاءمةً لتصير فى زمان (٦ من ٨) ، وهو نصفُ دَوْرٍ من ذلك الإيقاع ، والعدد (١٢) هو أيضا كذلك فى زمان دور (الرَّمَل) بأكمله ، فإذا اسـتبدلنا بتلك الحروف نظائرها من النغم بمسمّياتها التى تبيّنتْ فى الفصل الثانى ظهر أنها بتوالى النغمات :

نـوا	جهاركاه	سيكاه	جهاركاه	سيكاه	دوكاه
٦	٦	١٢	٦	٦	١٢

وإذا أخذنا من هٰـذه ، النغمتين الأُولى والثانية ، ثم شُبّعت الأولى بالثانية وكُرّرت هذه لتصير جميعًا على أطرافِ نقرات دَوْر الإيقاع ، فإنّ مثـالَ هيئةٍ لهـا على ذلك الدّور من الإيقاع أن تكون بتوالى النغمات :

(نغــم)

(إيقــاع) دُم تَك تك دُم تَك

فأما الثالثةُ فإنها تُشبّع فى ذاتها بمعاونة سابقتها ، على روىّ دورٍ آخر ، فيتمّ بذلك الدورُ الثانى ، وهكذا فى الدورين الآخرَيْن ، وقد تبيّن هذا مع لحن الصوت مُفصّلاً أكثر فى موضعه من الكتاب .

ومع سهُولة الطريقة التى ابتدعها صفىُّ الدين ومُلاءمتها لتدوين الألحان العربيّة ، فإن الذين جاءوا بَعده لم يتعهّدوها بالتّثقيف بما يُلائم طبيعةَ الألحان والدقّة فى تدوِين نغمها ، فالمألوفُ فى التدوين أن لا يزيد زمانُ أطوَل نغمةٍ عن أربعة أمثال الأصغر المفروض فى إيقاع اللّحن ، فالتى ذكرنا أنها نغمٌ تُشبّع فى ذاتِها أو بغيرها كان يجب أن تكون فى التدوين كذلك ، على الوجه الذى تُسمع به فى الأداء حتى لا يكون هنالك وجهٌ عند الناظر فيها للخُروج عن هيئة اللحن أصلاً .

وممن اقتفوا آثارَ صفىّ الدين هو كمالُ الدين عبد القادر بن غيبِى المراغىّ المتوفى سنة ٨٣٨ هـ ، فى كتاب (جامع الألحان) ، بالفارسيّة ، فقد أورَد فيه مثالين للتدوين على النّهج الذى اتّبعه صفىُّ الدين ، لا فرقَ بينهما ، أحدُهما : طريقةٌ فى (عُزّال) فى ضَرب (المخمّس) ، والآخر : طريقةٌ فى نغم (حُسينى) فى ضَرب (الرّمَــل) :

طريقه در عزال در ضرب مخمس

طريقه ديكر در حسينى دور دور رمل

(طريقة عبد القادر بن غيبى فى كتابه (جامع الألحان)

فأما (عُزّال) فقـد تبيّن فى كتاب « الأدوار » فى الدائرة رقم (٧٢) أنه من فصيلة (السيكاه) ، غير أنّ هذا بعينه يستعمله المُحـدثون الآن بطريقة مقام (شاهناز) من فصـيلة (الحجـاز) ؛ وقد يستعملونه كذلك فى طريقـة مقام (الحجازكار) .

وأما ضربُ (المُخمّس)(١) فأشهرُه دَوْر الإيقاع المُسمّى الآن : (مخمّس عربى) ، وزمانه (٨ من ٤) ، ومتى شُبّعت النغمـةُ الأولى بنغمتين والرابعة كذلك ظهر روِيُّ هذا الدور ، فيمكن حينئذٍ للناظر فى تلك النغم أن يأتىَ بأقرب هيئةٍ لحنيةٍ لهـا على ذلك الضرب من الإيقاع .

وفى الطريقة الثـانية ، فأمّا دور (الرَمَل) فقـد تقدّم بيانهُ قبـلًا ، وأما (حُسينى) على رأى المتوسطين فهو بعينه (نوروز) محوّلًا على نغمة «الحسينى» ، فيتّبع فى تلحينها القولُ الذى أفردناه فى ذاك .

(١) كان المتوسطون قديما فى القرن الثامن للهجـرة ، يستعملون من « المخمس » أصنافا بعضها عشرون نقرة ، وهذا إنمـا يحدث أصلا من ضرب آخر يسمى (فاختة) فكانوا يطلقون عليه اسم المخمس الطويل ، وربمـا كان هذا ما يعنيه ابن غيبى المراغى ، فأما المعروف من إيقاع المخمس فهو إما ثمـان نقرات أو ست عشرة نقرة .

وهكذا كان « صفيُّ الدين » أوّل من نظر فى النّمط الذى به تُدوّن الألحان ، وقد بقيَتْ طريقتُه فى ذلك أثراً فى مؤلّفاته يدلّ على أن العرَب كانوا سبّاقينَ فى هذا المضمار .

وإذ يسرّنى أن أقومَ بتصدير هذا الكتاب الفريد ، من التراث العربىّ فى الموسيقَى ، فإنى أرجو أن يستفيد به أهلُ الصناعة العمليّة والنظريّة ، فهو كتابٌ نافعٌ جمَع بين العلم والصّناعة واستُقصِى شرحُه حتى أحاط بمادّة غزيرةٍ مُستوفاةٍ فى معرفة النغم وأجناسها وإجتماعاتها ، يلزم دراستُها واستيعابها م؟

د . محمود أحمد الحفنى

* * *

مقـــدمة التحقيق :

هذا كتابُ (الأدوار فى الموسيقَ)، ألّفه صفيُّ الدين عبد المؤمن بن يوسف أبى المفاخر الأرموى البغدادى المتوفى سنة ٦٩٣ هـ .

والأرمويّ ، نسبةٌ إلى « أرمينّية » من بلاد أذربيجان، وهى موطن آبائه ، وقيـل : إنهُ ولد ببغداد سنة ٦١٣ هـ ، أو إنه جاءها صغيراً فتعلّم بها ونشأ وأقام بقيّة حياته فغلب عليه اسمُ « صفىّ الدين البغدادى » .

وهو من أعلام العراق المعدودين، وكان قد اشتهَر فى أول أمره بجَودة الخطّ حتى صار إلى الخليفة « المُستعصم » ينسـخُ الكتبَ بخزائنه ، ولكنه كان مـع ذلك من عُمداء الناحين وممّن اشتهروا بمزاولة آلة العـود ، وكانت للخليفة إذ ذاك جارية مغنّية تُدعى « لَحاظ » فغنته أصواتاً أُعجِب بها فسألها عن صانعها فقالت : هى لصفىّ الدين ، فأمرَ به فأُحضِر وسمع منه وصرّح له بملازمة مجلسه فى الغناء .

ولمـا استولى التتارُ على بغـدادَ سنة ٦٥٦ هـ، خرج إلى « هُولاكو » وأسمعه ألحانًا وطرائقَ على العُود سُرّ لهـا فأمّنـه على نفسِه وأملاكه والحيِّ الذى يقطنه، وفوّض له نظرَ الأوقاف بأنحاء العراق ، فنال « صفىُّ الدين » بسماحتِه ورجاحة عقله وقتئذٍ أموالًا طائلة ، غير أنه كان كثير البذَخ متلافًا فمـات فقيراً ولم يخلُـف شـــيئًا .

والذى يهمّنا أكثر فى تاريخ صـفىّ الدين هو النظرُ فى مؤلّفاته فى الموسيقى ، فقد صنّف فى هذه الصناعة كتابين :

أولهما ، كتابُ (الأدوار في الموسيقى) ، وهـو الكتابُ الذى نحن بصدده في هذه المقدمة ، ألفه لنصير الدين الطوسىّ ، محمـد بن محمد بن الحسَن ، العالمُ الرياضىّ المشهـور المتوفى سنة ٦٧٢ هـ ، وكان إذ ذاك صـغيراً يبلغ من العمـر عشرين عاما ، أو يزيد قليلا .

والثانى : كتاب (الرسالة الشرَفيّة في النسب التأليفيّة) ، ألفه لشرَف الدين هارون بن الوزير شمس الدّين محمد بن محمد الجُوَينىّ المتوفى سنة ٦٨٥ هـ .

وقد ذاعت شهرةُ مؤلّفات صـفىّ الدين وتناول البعضُ كتاب (الأدوار) بالشرح والتعليق ، وأشهر هـذه ، الكتابُ المسمى (شرح مولانا مبارك شاه) ، تاريخُه سنة ٧٧٧ هـ ، وهـو ضمن المخطوط (or ٢٣٦١) بالمتحف البريطانى ، ترجمه إلى الفرنسيّة « البارون ديرلانجيه » سنة ١٩٣٨ م .

وترجع شهرة كتاب (الأدوار) لصفىّ الدين ، عند المتوسطين من العرَب إلى أنه أوّلُ كتابٍ فصّل النغَم وجعل عدّتها الضرورية في الألحان سبعَ عشر نغمةً تخرجُ من ثلاثة أصنافٍ من الأبعاد الصّغار ، وأنه أوّلُ كتابٍ صنّف الأجناسَ اللحنية بمسمّياتها المصطَلح عليها في سبعة أنواعٍ ثم استخرجَ منهـا أصنافاً بالخمس ثم جمعَ هذه إلى تلك وجعَل منها جماعاتٍ متصلة ، هى المُسمّاة قديمـاً بالدوائر .

وربّمـا كانت شهرةُ هـذا الكتاب على الأكثر ترجـع إلى أنه أوّلُ كتابٍ بالعربيّة نظـر مؤلّفه في تدوين نغم الألحـان بأجناسها وإيقاعاتها ، وصنّف في ذلك أمثلةً بسيطة ، وقـد استخدم فيها الحروفَ الهجائيّة دالّةً على النغم ثم قرنهـا بالأعدادِ لتدلّ على مَدات أزمنتها في أدوار الإيقاعات .

ونحنُ فى هذه المقدّمة إنما ننظر فى كتاب (الأدوار) باختصارٍ من ثلاثة وجوهٍ هامّةٍ لها قيمتُها العلميّة والتاريخية ، لم ينظر إليها أحدٌ من قبل ممّن تناولوا هذا الكتاب بالشّرح والتعليق .

فما ننظر فيه أولاً ، هو عدّةُ النغم جميعا ، كم هى على رأى المؤلف ثم كم هى بالحقيقة ؟ ثم نُشير إلى الأصل الأوّل الذى استُنبطتْ منه الأعدادُ الطبيعيّة الدالّةُ على تمديداتِ كلّ واحدةٍ من النغم السبع الأساسية .

وثانيا ، ننظر فى عِدّة الأجناس التى صنّفها المؤلف بمسمّياتها التى اصطُلح عليها وقتئذٍ ، ثم ما يقابلها من نظائرها بمسمّياتها التى تُعرف بها أيضاً عند المحدثين الآن ، ثم نذكُر ما هو منها قوىّ التأليف وما هو منها ليّن ، ونبيّن باختصارٍ كيف تُرتّب الأجناسُ فى جماعاتٍ مؤتلفة تُهيّأ لأن يُؤخذ منها نغمُ الألحان .

وثالثا : ننظر فيما ابتدعه المؤلّف فى كتابه هذا لتدوين الألحان بالعربية ، فقد ظهر أن طريقته هذه أكثر تفصيلاً من طريقة القدماءِ على الوجه الذى رُويت به تجنيساتُ الألحانِ فى كتاب (الأغانى) لأبى الفرج الأصفهانى ، ثم نُقايسُ تلك على طريقة التدوين الحديثة نقلاً عن الإصطلاح الأوروبىّ ، وننظُر : هل يمكن أن يُستنبَط من كليهما الوجهُ الذى يصلُح لتدوين أجزاءِ النغم على سوِىّ ترتيبِ نظائرِها من حروف الأقاويل الملحُونة بالعربيّة ؟ .

فأما الذى ذهب إليه المؤلّفُ من أن عدّةَ النغم جميعاً سبعُ عشرة نغمةً ، هى التى عليها مدارُ الألحان ، ليس هو فى نظرنا يقيناً مُطلقاً ولا يتّفقُ مع سِياق التعاريف والنسب التى أوردها شرحاً على ذلك ، حيث ظهر عند تحقيق هذا الكتاب أن عدّةَ النغم جميعا أكثرُ من سبع عشرة ، وأنها تختلف باختلاف الأبعاد التى يُرتّب فيها الجنسُ المستعمل .

فقد ابتـدأ المؤلفُ فى الفصل الثـانى بقسمة الوتر إلى سبعة عشر قسماً على الحدود التى تحدُث من صـنفَى الجنس الفيثاغورىّ القديم ، واختار لذلك ثلاث نسبٍ محدودة ، لتكون على أطراف الأبعاد اللحنيّة الثلاث .

فأعظمُ هذه بالحدّين (٨ / ٩) دالّة على البعد الطنينىّ (ا - ى) .

وأوسطُها بنسبة $\frac{٥٩٠٤٩}{٦٥٥٣٦}$ على طرفَى بُعد المجنب (ا — ج) .

وأصغرُها بالحدّين (٢٤٣ / ٢٥٦) لبعد البقية (ا — ب) .

ثم عاد فى نهاية الفصل الثالث فقال ما ملخصه : « ... فنسبةُ (ا — ى) نسبةُ المثل والثمن ، وأما نسبةُ (أ — ج) فنسبةُ المِثل وثلثِ خُمسٍ بالتقريب ، وأما نسبةُ (أ — ب) فهى كنسبة المِثل وجزءٍ من تسعة عشر بالتقريب » .

فإذا فرضنا أن بُعدَ البقية بنسبة (٢٤٣ / ٢٥٦) يُقترب بالحدين (١٩/٢٠)، وأن بُعد المجنب بنسبة $\frac{٥٩٠٤٩}{٦٥٥٣٦}$ يُقـترب بالحدين (٩ / ١٠)، فإنه يتضح أنّ لبُعد المجنب (ا — ج) نسبتان مختلفتان عند المؤلّف :

إحداهما بالحدين (٩ / ١٠) بحسب قسمة الوتر .

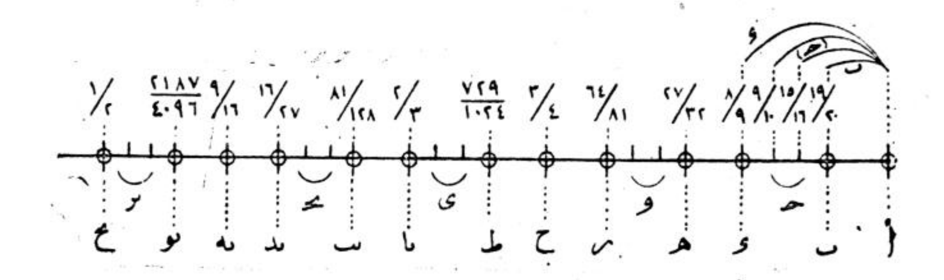
والأُخرى بالحـدّين (١٥ / ١٦) كتعريف المؤلّف لذلك البعـد بقوله : « وأما (أ — ج) فنسبةُ المِثل وثُلث خُمسٍ بالتقريب » .

وهاتان النسبتان ، بحسب قسمة الوتر ، إنّمـا تحدثانِ على أطـراف النغمات الخمس :

(ج) ، (و) ، (ى) ، (يجـ) ، (يو) .

و بالتـالى يصير عددُ النغم جميعًا بين طَرفى ذِى الكلّ على الوتر المقَسـوم من (أ) إلى (يح) بأبعاد الجنس الفيثاغورىّ القـديم بنوعيه أثنتين وعشرين نغمة

هى التى رتّبها المؤلّف فى سبع عشرةَ طبقة ، ومن هذه اثنتا عشرة فى أماكنها من قسمة الوتر ، ثم الخمسُ التى ذكرناها يتبدّل كلٌّ منها فى موضعينْ متقاربين ، على هذا المثـال :



وهذه النغمُ الاثنتان والعشرون هى بأعيانها تلك التى عدّدها « الفـارابى » فى كتاب (المدخل إلى صناعة الموسيقى)، عند إحصاءِ النغم الطبيعية فى آلة العود، فإنه يقول فى هذا الصّدد :

« ... .. وليس تبقَ فى العُود نغمٌ يُحتاج إلى آستِخراجها بعد هذا فيحصُل فى كل دورِ اثنتان وعشرون نغمـةً ، وهذه هى جميعُ النغـم التى تستعمـل فى العود ، فبعضُها يستعمل أكثر وبعضُها يُستعمل أقلّ » .

فأمّا صنفا الجنس الفيثاغورىّ اللذان لجأ إليهما المؤلّف فى تقسيم الوتر سبعةَ عشر قسماً ، فهما :

١ — « الجنسُ الفيثاغورىّ القديم » ، ويُنسب إلى مذهب «فيثاغورس» ، وهو يتألّف من صنفين من الأبعاد اللحنيّة الصِّغار ، هما :

البُعد الطّنينىّ بنسبة (٩/٨) .

وبعدُ البقيّة بنسبة (٢٥٦/٢٤٣) .

وهذا الصنف يُرتّب فيه بُعدان طنينيّان يعقبهما أو يتوسّطهما أو يسبقهما بُعد البقيّة فيخرج منه ثلاثةُ أنواع ، والعرَب يُسمّون هذا : الجنسَ » «ذا المَدّتين » ، فأما النـوعُ الأوّل منـه فهو هيئـةُ الجنس الذى كان المتوسّطون قديمـًا يسمّونه اصطلاحا (عشّاق) ويُسمّى فى زماننا هذا (عجم) ، ومثاله بتوالى النغمات :

عجم	٩/٨	كردان	٩/٨	محيّر	$\frac{٢٤٣}{٢٥٦}$	سنبله
صول		لا		سى		دو
تردّد = ١٩٢	/	٢١٦	/	٢٤٣	/	٢٥٦

وثالثةُ هذا الجنس تعدّ متنافرة ، من قِبل أنها على نسبةٍ غير متلائمة مع الرابعة وأنها طرفًا أحدّ لمتواليةٍ هندسيةٍ ابتداءً من الأُولى ، وليس هذا فى طبيعة تأليف النغم فى الأجناس اللحنيّة .

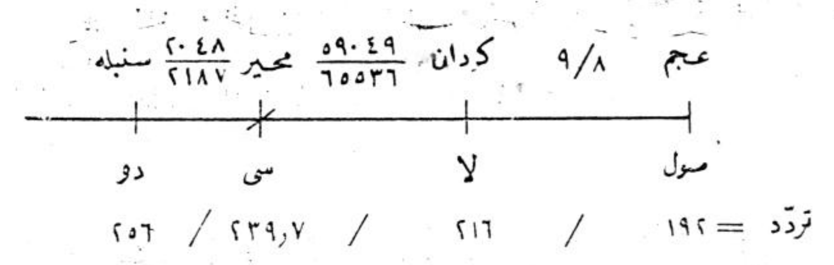
٢ — « الجنس الفيثاغوريّ المُعدّل » ، وينسُبه البعضُ إلى « بطلميوس الفلكيّ » ، وهو يتألّف من ثلاثة أصنافٍ من الأبعاد الصغار اللحنية ، وهى :

البعد الطنينيّ بنسبة (٩/٨) .

بعدُ المجنّب الكبير بنسبة ($\frac{٥٩٠٤٩}{٦٥٥٣٦}$) .

بعدُ المجنّب بنسبة ($\frac{٢٠٤٨}{٢١٨٧}$) .

وهذا الصنف يُرتّب ستةَ أنواع ، غير أنها ترتدّ فى المسموع إلى ثلاثة ، من قِبل أنّ بُعد المجنّب الكبير على تلك النسبة يقوم مقامَ بُعـدٍ طنينيّ ، وكذلك بُعد المجنّب على تلك النسبة يقوم مقامَ بعد البقيّـة ، فتُسمع جميعًا وكأنها تلك الأنواع الثلاثة الحادثةُ من الجنس ذِى المدّتين ، و بذلك يصير النـوعُ الأوّلُ لا يتميز عن هيئة جنس (العجم) ، ومثاله بتوالى النغمات :



وثالثةُ هذا الجنس تعدّ أيضًا متنافرة، فهى وَسطًا غير متلائم بين الثانية وبين الرابعة ، وكان الأصحُّ أن تُجعل الثالثةُ وسطًا تأليفيًّا بينهما ، إذ كان الغرضُ من أوّل الأمر تعديلَ ثالثة الجنس ذى المَدّتين ثم الحصول على ثالثةٍ يخرجُ منها جنسٌ آخَرُ يختلف عن هيئة ذلك الجنس، فإنّ أهلَ الصناعة كانوا يحسّون بالطّبع وجوبَ خفض تلك الثالثة ، وأنه يُوجَد فى الألحان صنفٌ آخَر غيرُ ذِي المَدّتين تقع فيه ثالثتُه وسطًا عدديًّا بين الثانية وبين الرابعة، وهذا هو الجنسُ الذى يسمّيه العَرب : (القويّ المستقيم) فيما يُعرف آصطلاحا بجنس (الراست) .

وقد آستعمل العَـرَبُ الصنفَ الأوّل من ذَيْنك الجنسين فى آلة العُود ردحًا من الزمن فى الجاهليّة وفجـر الإسلام ، فأما الثانى فقـد آستبدلوه بترتيب أبعاد الجنس الذى كانوا يُسمُّونه : (القويّ المَـدِّىّ) ، وهو أيضًا ما يُعرف بالجنس « المتّصل الأوسط » ، وذلك أنهم جعلوا النغمَ الثلاثةَ من الأثقـل ، فى متواليةٍ عدديّةٍ بنسبة الحدود (٨/ ٩/ ١٠) ، والثلاثةَ النغم من الثانية، فى متواليةٍ تأليفيّةٍ بالحدود : (٢٧/٣٠/٣٢) ، فصار هـذا الجنسُ بدلًا من ذى المَـدّتين بنوعيه ويقوم مَقامهما ، بتوالى النغمات :

عجم ٩/٨ كردان ١٠/٩ محير ١٥/١٦ سنبله

صول لا سى دو

تردّد = ١٩٢ / ٢١٦ / ٢٤٠ / ٢٥٦

فهذا هو الجنسُ الذى يجب أن يُستعمل فى الألحان[1] بدلًا من ذَيْنِك الجنسين، وكان الأجدرُ بالمؤلّف أن يجعلَ أبعادَ هـذا الجنس بدلًا من الصنف الثانى عند قسمة الوتر .

ثم نجد المؤلّف فى كتابه الثانى المُسمّى : (الرسالة الشرفيّة) يذكُر فى المقالة الثانية : أن بُعد « المجنّب » فى نسبةٍ متوسّطة تقدّر بالحدّين (١٤/١٣) تقريبا ، فقد قال فى هذا الصّدد :

« ... ... وأمّا أربابُ الصناعة العمليّـة فإن الأبعاد اللحنيّـة عندهم ثلاثة : أعظمُها كلٌّ وثُمن ، وأوسطُها كُلٌّ وجزءٌ من ثلاثة عشر ، وأصغرُها الفضلة ، لأن الألحان القويّة كلّها تتألّف من هـذه الثلاثة ، كما سيتّضح فى موضـعه ، لتشابُه الأبعاد اللحنية بعضها ببعض ، فيستعملون المِثْلَ والثُّمن بدلًا من المِثْل والسُّبع والمِثْل والتُّسع ، أما المِثْلُ والجزءُ من ثلاثة عشر فإنهم يستعملونها بدلاً عن الأوساط كلّها ، والفضلةُ بدلًا عن الصُّغريات كلّها » .

فالواضحُ من هـذا أن المؤلّف أراد أن يستدرك ما سبق أن خلَط فيـه عند تعريف نسبة البُعد المجنّب (ا ٠ ح) فى كتاب (الأدوار) فجعَل له هاهُنا نسبةً متوسطةً بين الثانية وبين الرابعة ، وصرّح بأنّ :

النسبة (٩/٨) للبعد الطنينىّ (ا ٠ د) تقوم مقامَ النّسب الثلاثِ التى يُستعمل فيها هذا البُعد ، وهى المتوالية بالحدود (١٠/٩/٨/٧) ، فكلُّ واحدةٍ من هـذه الثلاث تقوم فى الجنس المُلائم الذى تُرتب فيه مقامَ بُعدٍ طنينىّ .

---

(١) انظر : (كتاب الموسيق الكبير للفارابىّ) — جدول « الجماعة المنفصلة غير المتغيرة التى يرتّب فيها أبعاد المتصل الأوسط ، وهو الذى يجب أن يستعمل فى العود بدل القوىّ ذى المدتين » — ص / ٨٨٦ .

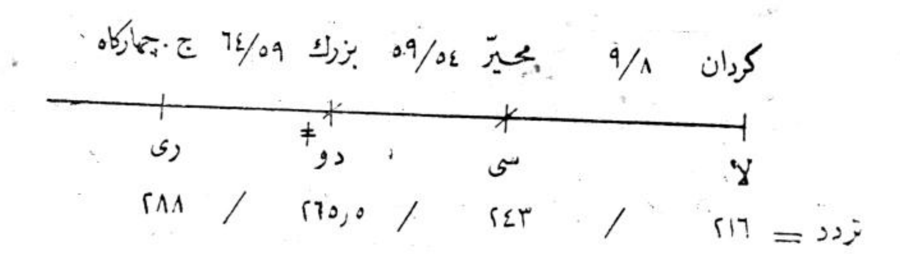
والنسبة (١٤/١٣) لبُعد المجنّب (ا — ج) تقوم مقامَ النِّسب الأوساط جميعًا ، وهى المُتوالية العدديّة بالحدود : (١٥/١٤/١٣/١٢/١١/١٠) ، فكلّ واحدةٍ من هذه تقوم فى الجنس الذى ترتب فيه على أنها بعد مُجنّب .

والنسبة (٢٠/١٩) لبُعد البقيّة (ا — ب) ، وهو المسمّى « الفَضْلة » ، تقوم مقامَ مقاديرِ النّسب الصّغارِ جميعًا لهذا البُعد ، وهى التى تتوالَى بالحدود : (٢٢/٢١/٢٠/١٩/١٨/١٧/١٦/١٥) ، فكلٌّ واحدةٍ من هذه تُستعمل فى الجنس الملائم الذى تُرتّب فيه على أنها بُعد بقيّة .

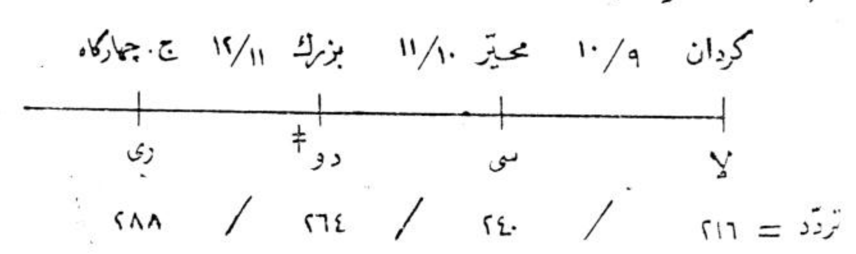
وهـذا القولُ هو الصحيحُ الأقـربُ إلى التأليف الطبيعىّ الذى تخرجُ منـه أصنافُ الأبعاد المُستعمَلة فى الأجناس اللحنية ، و يمكننا أن نستنتجَ منه أن المؤلّف أراد بذلك بُعـد « المُجنّب » الذى يُستعمل فى الجنس القـوىّ المستقيم المُسمّى ٱصطلاحا (راست) .

وأوّلُ من ٱستَنْبط هـذا الصّنف من الأجناس اللحنّية هو « منصورُ زلزل » أشهر مُزاوِلى آلة العُود فى الدولة العبّاسيّة ، فلم يكن يُعرف قبلَ القرن الثانى للهجرة فى كُتب النظريّين ، وذلك أنه قسم الباقى ممّـا يلى البعـدَ الطنينىّ إلى بُعـدين متواليَيْن ، فصار كلُّ واحدٍ منهما هو بالحقيقة البعد المُجنَّب المتوسط بين البعدِ الطنينىّ و بين بُعد البقية .

والأعدادُ الدالّة على نغم هـذا الجنس إنّمـا تختلف باختلاف مقـدار النغمة الأساسيّة التى تُجعل أساسًا له فى الطرَفِ الأثقل و باختلاف نسبة البُعـد الطنينىّ الذى يُفصَل منه أوّلاً ، فإذا فُصل منه بعـدٌ طنينىٌّ بنسبة (٩/٨) ثم قُسم الباقى ببعدَيْن متواليَيْن ، صار بتوالى النغمات :



وهذه متواليةٌ متنافرةُ النغم لكونها غير متصلة الحدود من الأُولى فى نسب عدديةٍ بسيطة ، فأما المُلائم فى ترتيب نغم هذا الجنس هو أن يُفصَل من الأثقل بعدٌ طنينيٌّ بالحدّين (٩ / ١٠) فيفضُل من ذِى الأربعة النسبةُ بالحدّين (٥ / ٦) فتُجعل هذه فى متواليةٍ عدديةٍ بالحدود (١٠ / ١١ / ١٢) ، وحينئذ تُرتّب النغمُ على الوجه الذى يُسمّيه العـربُ الجنسَ « القوىَّ المتّصل الأشدّ » ، وقد يُسمّى أيضا (القوىّ المُستوِى) ، ومثاله بتوالى النغمات :



وهـذا الجنسُ تخرج منه ثلاثةُ أنواع ، تبعًا لوقوع البعـد الطنينىّ طرفًا أو وسَطًا بين البعدين المجنّبين ، ومتى خُلطت أنواعُه الثلاثة مع الثلاثةِ الأنواعِ الحادثة من الجنس «المتصل الأوسَط» الذى استُعمل بدلًا من ذِى المدّتين خرجَت النغمُ المستعملةُ فى أصناف الأجناس اللحنية على أفضلِ مقادير التمديدات التى تُوخذ فيها فرضًا أو بالحقيقة .

والمؤلّفُ فى كتابه هٰذا إنما جعل عِدّة النغم جميعًا سبعَ عشرة نغمةً بفرض أنّ :

البُعد الطنينىّ ، وهو أعظمُ الثلاثة الصّغار ، يحيط بالأوسط منها والأصغر ، فلذلك يحدُّه فرضًا بالعدد (٣) ويَرمُز له بحرف (ط) .

وبعدُ المجنّب ، وهو أوسطُ الثلاثة نسبةً ، يحيط بالأصغر منها ، فلذلك يحدُّه بالعدد (٢) ويرمز له بحرف (ج) .

وبعدُ البقية ، وهو أصغرُها ، إنّما يُجعَل فى ذاتِه واحداً أصغرَ غيرَ مُنقسِم ، فيحدُّه بالعدد (١) فرضا ويرمز له بحرف (ب) .

ونحن إذا أردنا ها هُنا أن ننظر فى سلّم صفىّ الدين ، ذِى السبع عشرةَ نغمة ، مُوضّحًا على أوتار العُود فى التسوية المشهورة وعلى الوجه الذى قَسم به الوتر ابتداءً ، فإنما ننظرُ فى ذلك وأمامنا ثلاثةُ وجوه :

الأوّل ، قياسًا إلى حدود تلك النسب المُتنافِرة التى قُسم بها الوترُ إلى سبعة عشرَ قسمًا ، وهـذه واضحٌ أنها إنما تخرجُ بأعيانها كما فى ترتيب أبعاد السلّم الفيثاغورىّ القـديم .

والثـانى ، بالقِياس إلى الحـدود الطبيعيّة التى تحـدُّ أطرافَ الجنس القوىّ المُستقيم (راست) مخلوطةً بأبعاد الجنس القـوىّ المُتصل الأوسطِ الذى استُعمل بدلاً من ذِى المـدّتين ، وهـذان لم يأتِ بهمـا المؤلّف إلا عرَضًا فى تصنيف مُتواليات الأجناس اللحنيّة فى كتابه الثانى (الرسالة الشرفيّة) .

والثالثُ ، قياسًا إلى ما أراده المُؤلّفُ من النِّسب المتوسّطةِ لكلّ واحدٍ من الأبعاد اللحنيّة الثلاثة ، وهو أنّ :

البُعد الطنينىّ تحدّه النسبة (٨ / ٩) ، وسَطًا بين صِنفَيه الأعظم والأصغر .

والبُعد المُجنّب تحـدُّه تارةً النسبة (١١ / ١٢) وتارة النسبة (٨١ / ٨٨) ، من قِبل أنّ النسبةَ المتوسّطة تقع فيما بين هاتين وكلتاهُما متقارِبتان .

وبعدُ البقيّة تحدّه النسبة (٢٤٣ / ٢٥٦) ، وهذه تُقترب تارةً بالحدّين (١٩/١٨) وتارةً بالحدّين (١٩ / ٢٠) .

فالجنسُ ذو المدّتين (عجم) يُرتّب بتوالى الأبعاد :

(٩ / ٨) (٩ / ٨) (٢٤٣ / ٢٥٦)

سنت = ٢٠٤ ٢٠٤ ٩٠

والجنسُ القوىّ المستقيم (راست) يُرتّب بتوالى الأبعاد :

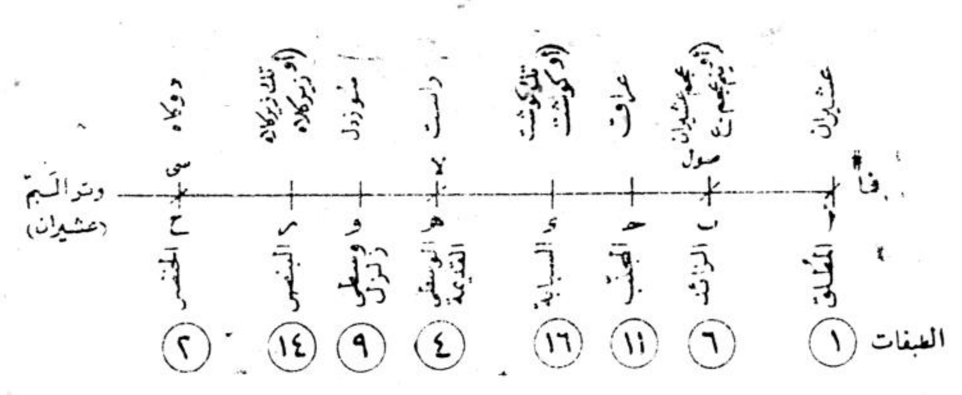
(٩ / ٨) (١٢ / ١١) (٨٨ / ٨١)

سنت = ٢٠٤ ١٤٧ ١٤٧

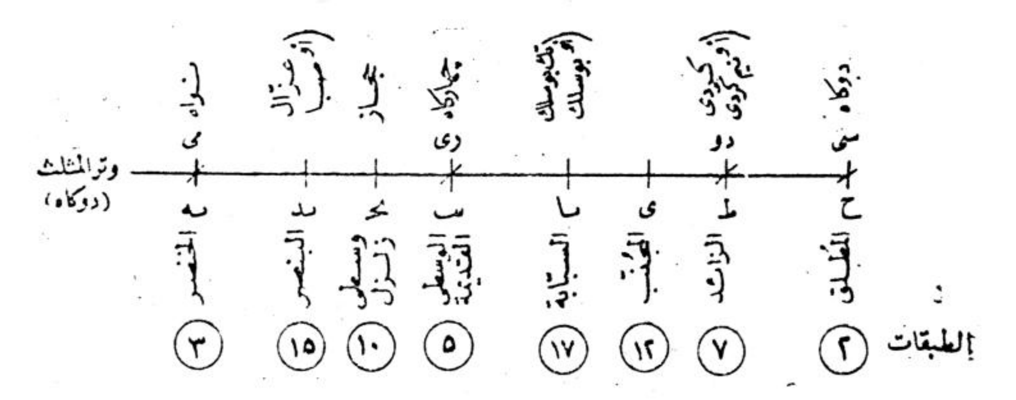
وعلى هذا الوجه الأخير ، فإنه متى خلطْنا بين هذين على دساتين العُود حصلت النغم السبعُ عشرة التى أرادها المؤلّف على أوتار البمّ والمثلث والمثنى ، من (ا) إلى (ع) ، على هذا المثال :

سلم صفي الدين الأرموي

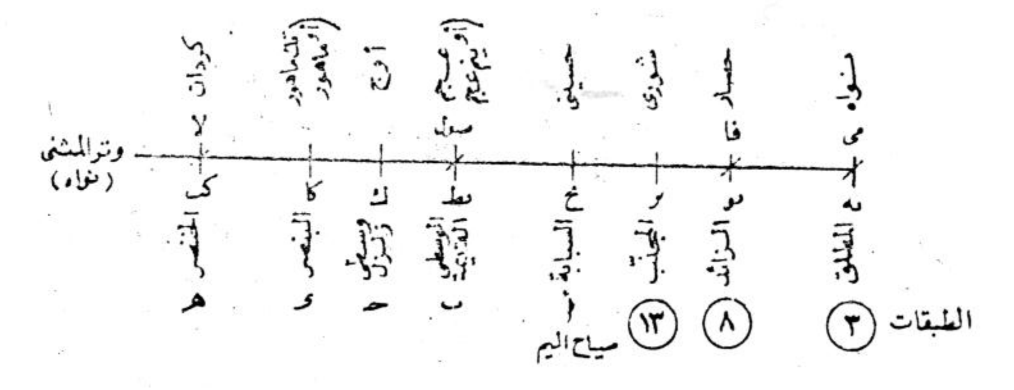
ومن هذه ، فأمّا على الدساتين السبعةِ فى وتر البمّ فيقابلها على التوالى أماكنُ النغمات المسمّاة الآن اصطلاحا :



وأما على دساتين وتر المَثْلث ، فيُقابلهـا على التوالى أماكنُ النغم المسمّاة فى زماننا هذا أصطلاحا :



وأما على دساتين المَثْنىٰ فيقابلها على التوالى أماكنُ النغم المُسمّاة أصطلاحا :



والنغمُ من (يح إلى (كب) وما يليها حِدّةً على وترى المَثْنىٰ والزِّير هى بالقوّة صياحاتُ نظائرها من (ا) الى (هـ) وما يليها حدّةً على وترَى البمّ والمَثْلث .

فتلك هى النغمُ السّبعَ عشرة التى عدّدها المؤلّف وجعلَ فيها البُعـدَ الطنينىّ ، وهو أعظَمُ الثلاثة الصّغار ، مقسومًا بالأوسَط والأصـغر من جانبٍ واحدٍ فيحيط بثلاثة أقسام ، وأما بُعد المجنّب فجعله مقسومًا بالأصغر كذلك فانقسَم بقسمين ، وأما بعدُ البقيّة ، وهو أصغرُ الثلاثة فجعله واحدًا أصغرَ غيرَ منقسمٍ فى ذاته .

فهذا ما آرتآه المؤلّف ، ولم ينظُرْ فى أنه متى قُسِم الأعظمُ بالأوسَط والأصغر من كلا الجانبيْن آنقسمَ بهما أربعةَ أقسامٍ بدلاً من ثلاثة ، وأنه متى قُسم الأوسطُ بالأصغر من الجانبيْن كذلك فإنه ينقسم ثلاثة أقسامٍ بدلاً من اثنين ، فأمّا الأصغرَ ، وهو بُعد البقيّة ، متى كان فى أعظم نسبةٍ له ، فقـد يمكن أن يُلْبَنَ فى نسبةٍ أقلّ فينقسم بذلك إلى بُعدَين كلٌّ منهما من جانبٍ واحدٍ بعدُ بقيةٍ أيضًا .

والصحيحُ أنه متى نُظِر هـذا النظرُ ثم خُلِطت أنواعُ ذِى المَـدّتين مع أنواع الجنس القـوىّ المستقيم على أوتار العُـود فى التسوية المشهورة فإنه تخـرجُ عند الإستقصاءِ أربعٌ وعشرون نغمة ، هى جميع النّغم الطبيعيّة التى يمكن أن تُستعمل فى أجناس الألحـان على آختلاف هيئاتها ، وأبعادُ ما بينها بعضُها بقيّاتٌ وبعضُها إرخاءات .

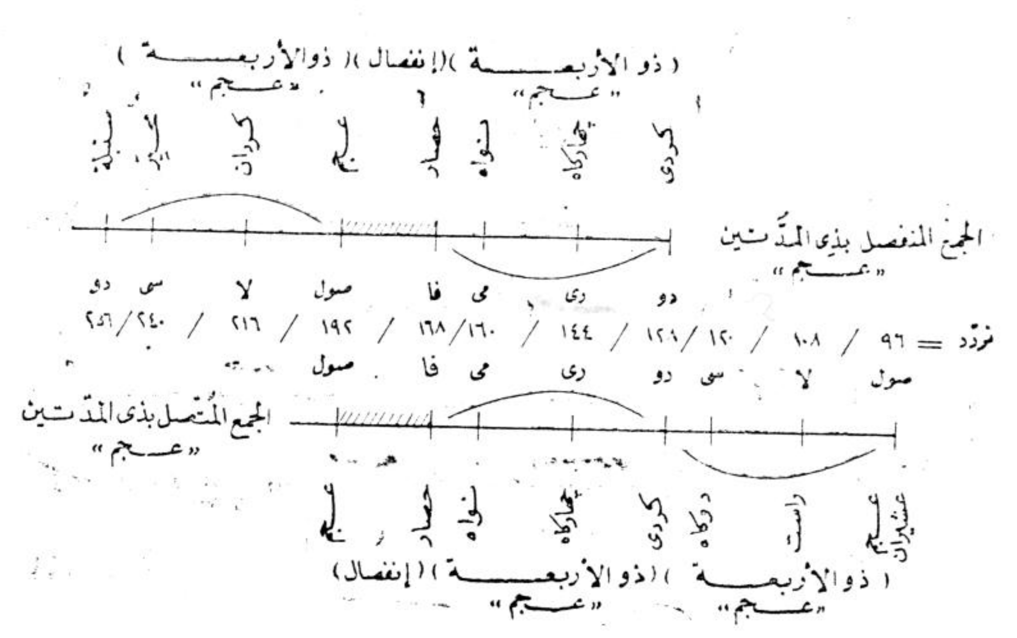
وتلك السبعُ عشرة نغمةً كذلك ، بعضُها بقيّاتٌ وبعضُها أبعادٌ صغارٌ إرخاءات ، غير أنّ المؤلّف عدّها جميعًا وكأنّ كُلًّا منها بعدُ بقيّةٍ فرتّبها سبعَ عشرةَ طبقة ، كلٌّ منها تُعـدّ لأن تُجعل أساسَ لحنٍ ما ، وعلى هـذا النظر نقَلَ الأدوارَ الإثنى عشرَ المشهورةَ قديمًا بمسمّياتها ، كلٌّ منها على تلك السّبع عشرة نغمة ، فاختلطت الأبعادُ الصّغارُ وصار بُعد الإرخاءِ يُستعمل وكأنه بعدُ بقيّة .

وكيف يكون عددُ النّغم المُستعملة جمـلةً بين طرَفى ذِى الكُلّ ، فإنّ الأصلَ فى نشأتها سَبعُ نغمٍ أساسيّةٍ تخـرجُ على أطراف الجنس المُستعمل ذى الأربعة ، ...

إمّا فى جمـع مُتصلٍ بذلك الجنس أو فى جمعٍ مُنفصل ، فلذلك تختلفُ تلك النغمُ السّبع باختلاف الجنس المُستعمل .

والنّغمُ السبعُ التى يَعُدُّها المُحدَثون الآن فى التدوينات نغماً أصليّةً غيرَ مُحوّلةٍ بالترفع أو بالخفض هى تلك التى تخـرجُ من ترتيب الجنس « ذِى المَدّتين » وما يقوم مقامه فى جماعةٍ متّصلةٍ على أساس تمديد النّغمة المُسمّاة باللاتينيّة (صول Sol) ، بمعدّل (٩٦) ذبذبةً تامّةً فى الثانية ، أو فى جماعةٍ منفصلةٍ على أساس تمديد النغمة (دو Do) ، بمعدّل (١٢٨) ذبذبةً ، وكِلا هاتين النغمتَيْن أساسٌ من المبـدأ للجنس « ذِى المَدّتين » المُسمّى اصطلاحا (عجم) .

وإنا نُبيّن هـذه النغمَ الأصليّةَ الحادثةَ من صنفَى الجمع بهـذا الجنس مقرونةً بمسمياتها المشهورةِ اصطلاحًا والمقاديرِ الدالّة على تمديداتها :



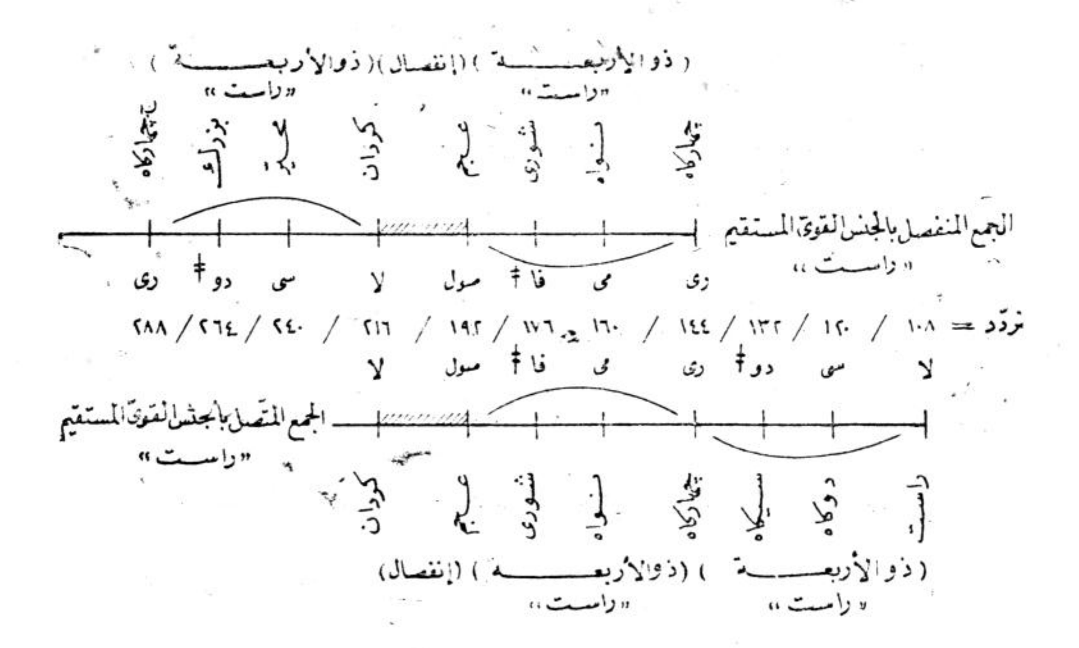
فهذه هى النغمُ السبعُ الأساسيّةُ من المبدأ ، من قِبل أنها أوّلُ نغمٍ آستُحدِثت من أقدم جِنس آستُعمِل فى الألحان ، بجميعُ النغم التى تخرج فيما بين أطرافِ هذه

النغم تُمَدّ مُحوّلة إمّا بالرفع أو بالخفض من أقـرب تسمية لهـا ، قياسًا إلى ما هو مُستعملٌ فى التدوينات الحديثة .

والعَرب يعدُّون النغَم السّبعَ الحادثةَ من صِنفَى الجمع بالجنس القوىّ المستقيم ، المُسمّى اصطلاحا (راست) ، هى الأحرىٰ بأن تكون أساسـيّةً دون تلك ، كما أنهم يُعدّون هذا الجنسَ بمثابة الأصل الأوّل فى تفريع الأجناس جميعًا ، غير أنّ الثابتَ ، أنّ « ذا المَدّتين » أقدمُ فى الوُجود وأن نغَمهُ عدّت أساسيّةً فى التدوينات الحديثة نقلًا عن الاصطلاح الأوروبّى ، وليست هُنـا لك ضرورةٌ تدعو إلى النظر فى تغيير هذا المَنْهج ، فالأمرُ فى التدوينات قياسىٌّ ، والنغمُ ترتبط بتمديداتها فى طبقاتها المشهورة .

فأمّا النغمُ السّبعُ الأساسيّةُ التى تخرجُ من صِنفى الجمع بالجنس القوىّ المستقيم فهى بأعيانها تلك التى تحـدُث من ذى المَدّتين ، غيرَ أنّ ثالثةَ (الراست) تُحوّل بالزيادة قليلًا عن رابعةِ ذاك ، من قِبَـل أنّ جنسَ (الراست) يُؤسّس من المبدأ على ثانيـةِ جنس (العجَم) ، فلذلك تُرتّب النغمُ فى الجمـع المتّصل على أساس تمـديد النغمة المُسمّاة باللاتينية (لا La) بمعـدّل ١٠٨ ذبذبةً تامّة فى الثانية ، وتؤخذ فى الجمـع المُنفصل على أساس تمديد النغمة المسمّاة (رى Re) بمعـدّل ١٤٤ ذبذبة .

ونُبيّن هنا النغَم الحادثةَ من صِنفَى الجمع بجنس (الراست) مقرونةً بتسمياتها المشهورة بالعربيّة وتمديداتها الطبيعيّة فى المنطقة الوسطىٰ :



فأما كيف نشأت الأعدادُ الدالّة على مقادير تلك النّغم السبع الأساسيّة فى كلّ واحدٍ من ذَينك الجنسين ، فالأصلُ فيها أنّ مقـدار نغمةٍ ما هو مُعدّل تردُّد وترها فى الثانية ، ومُعـدّلاتُ التردُّد مأخوذةٌ أيضـاً على مُضاعَفات الأعداد الدالّة على حدود النّسب التأليفيّة التى تخرج بين طرَفى النسبة الأصلية بالحدّين (٢ / ١) ، فهذه إنّمـا تدلّ على نغمةٍ وصياحها بالقوّة ، فيما يُسمّيه العرَبُ البعدَ «ذا الكُلّ» ، وقد جُعلت أساسًا لتوالى الأعداد الدالّة على النغم فى مُتواليةٍ هندسيّة طبقاتٍ فوق بعضها بذى الكُلّ من الأثقل إلى الأحدّ .

فالعددُ (٢) ومضاعفاتُه بالقوّة أصلًا لمُعدّل تردُّد الوتر المُحدِث للنّغمة المسمّاة باللاتينيّة (دو Do) ، فأثقلها تمديدًا ، وقلّ أن تُسمَع فى الألحان ، هى التى بمعدّل ٦٤,٠٠ ذبذبة تامّة فى الثانية ، وأوسطُها حِدّةً هى نغمةُ (دو Do) بمعدّل ٢٥٦ ذبـــذبة .

ونختار من تلك النّسب التأليفيّة أولهما ، بالحدين (٣/٢) ، من قِبل أنّ هـذه النسبة تقع بين حدّى ذِى الكُلّ طرفًا أثقل فى المتوالية العـدديّة بالحدود : (٤/٣/٢)، وتقع كذلك طرفًا أحَدّ فى المتوالية التوافُقيّة بالحدود : (٦/٤/٣) .

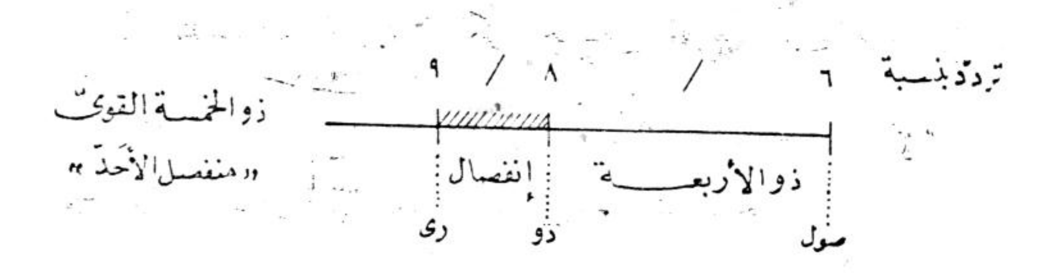
فالعدد (٣) فى كِليهما إنّمـا يُجعل فى متواليةٍ هندسيّةٍ أساسًا لمعـدّل تردُّد الوتر المُحـدِث للنغمة المسمّاة باللاتينية (صول Sol) ، فأثقلُها تمديدًا فى الألحان الطبيعيّة تلك التى بمعدّل ٩٦٫٠٠ ذبذبةً تامّة فى الثانيــة ، والحادّةُ منها هى نغمةُ (صول Sol) بمعدّل (٣٨٤) ذبذبة .

والنسبتان الحادِثتان فى كلٍّ من تَينك المتواليتين ، فأمّا النسبةُ (٣/٢) منهما فقد جُعلت قِياسًا للبُعـد المُسمّى « ذا الخمسة القوىّ » ، وأمّا النسبةُ بالحـدّين (٤/٣) فقد جُعلت لطَرَفَى البُعد المسمّى « ذا الأربعة القوىّ » .

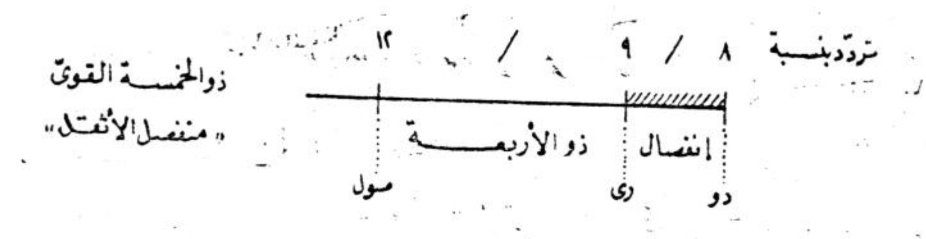
ومتى فُصِل « ذو الأربعة » من البُعـد « ذِى الخمسة » بقِىَ البـاقى من أىّ الجهتين البعدُ المسمّى « طنينىّ » انفِصالا بالحـدّين (٩/٨) على أساس النغمة (دو DO) .

فالعدد (٩) ومُضاعفاته فى متواليــةٍ هندسيّة بذى الكُلّ هو الذى جُعِـل أصلًا لمعدّل تردّد الوتر بالنغمة الأساسيّة المُسمّاة (رى Re) ، فأثقَلُ هذه تمديدًا ما كانت بمعدّل ٧٢٫٠٠ ذبذبة تامّة فى الثانية، والحادّةُ منها هى نغمة (رى Re) بمعدّل ٢٨٨٫٠٠ ذبذبة .

فذو الخمسة منفصلُ الأحدّ على الأساس (صول Sol) هو بتوالى النغمات : (صول . دو . رى) ، فى المتوالية بنسبة الحدود :



وذو الخمسة منفصلُ الأثقَل ، يُرتّب على أساس النغمة (دو Do) بتوالى النغمات : (دو . رى . صول) ، فى المتوالية بنسبة الحدود :

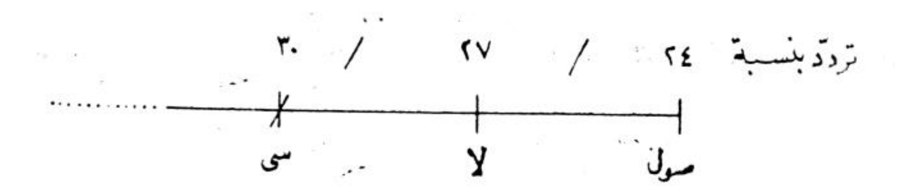


ومتى جُنّست الأعدادُ جميعًا فى كِلا الصّنفين حدثَتْ أربعُ نغيم متواليةٍ على أساس تمديد النغمة (صول Sol) فى المتوالية بنسبة الحدود :

تردّد بنسبة ٢٤ / ٢٧ / ٣٢ / ٣٦
ذو الخمسة القوىّ
« منفصل الأثقل والأحدّ »
إنفصال ذو الأربعة
ذو الأربعة إنفصال
صول لا دو رى

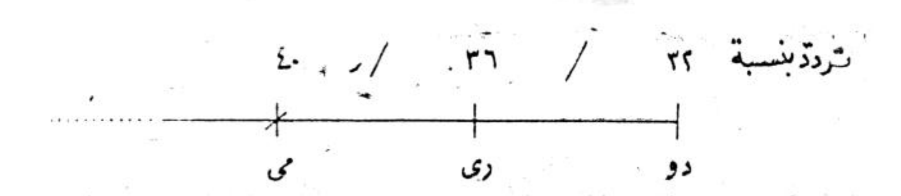
ومن هذه الحدود ، فالعدد ٢٧,٠٠ هو الذى جُعل أصلًا فى متواليةٍ هندسيّة لمعدّلات تردّد الوتر بالنغمة الأساسيّة المسمّاة (لا La) ، فأثقلُ هذه فى الألحان الطبيعيّة ما كان تردُّد وترها بمعدّل ١٠٨,٠٠ ذبذبة تامّة فى الثانية ، والحادّةُ منها هى نغمةُ (لا La) بمعدّل ٤٣٢,٠٠ ذبذبة .

فأما النغمتان (سى) و (مى)، فكلٌّ واحدةٍ منهما تخرجُ طرَفًا أحدّ فى متواليةٍ عدديّة بنسبة (١٠/٩/٨) ، ومن هاتين ، فأما النّغمة (سى Si) فإنها تخـرجُ طَرَفًا أحدّ على أساس تمديد النغمة (صول Sol) ، بتوالى الحدود :



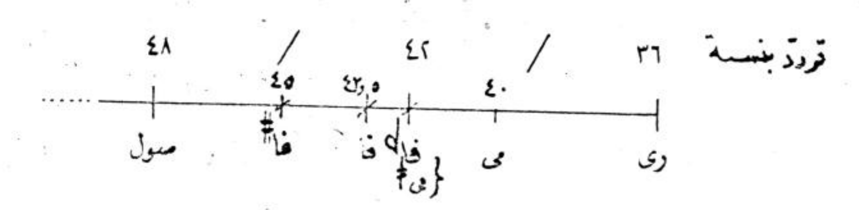
فالعـدد ٣٠,٠٠ ومُضاعفاته فى متواليةٍ هندسـيّةٍ بذى الكلّ هو الذى جُعِل أصلًا لمعـدّل النغمة المسمّاة (سى Si) ، وأثقـلُ تمديداتها فى الألحان الغنائيّـة ما كانت بمعدّل ١٢٠,٠٠ ذبذبةً تامّة فى الثانية ، والحادّةُ من هذه فقد تصل إلى ٤٨٠,٠٠ ذبذبة .

وأما نغمةُ (مى Mi) فإنها تخرُجُ كذلك على أساس تمديد النغمة (دو Do) بتوالى الحدود :



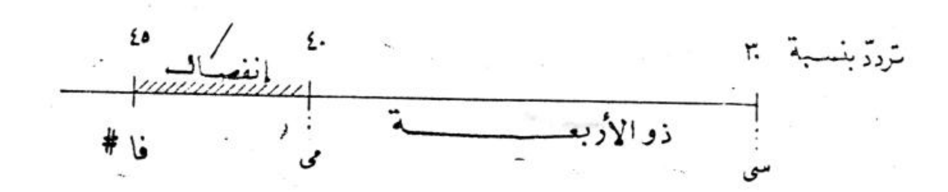
فأما النغمةُ الأساسيّة (فا Fa) فإنها تخرجُ وسطاً عدديًا بين طرَفى البُعد الطنينىّ بالحدّين (٩/٨) على أساس تمديد النغمة (مى Mi) بتوالى الحدود (٤٥/٤٢,٥/٤٠) = ١٨/١٧/١٦ ، وأثقلُ تمديداتها بمعدّل ٨٥,٠٠ ذبذبة تامّة فى الثانية .

وقـد يقوم مقامها فى بعض الألحان نغمةُ (مى Mi) زائدةً قليـلا ، وكأنها تلك ، متى أُخذت وسَطًا عدديًّا فى المتوالية (٨/٧/٦) على الأساس (رى Re)، بالحــدود (١) :



فالعدد ٤٢,٠٠ ومُضاعفاته فى مُتواليةٍ هندسيّة بنسبة ذِى الكلّ هو الذى يُجعل أصلًا لمعـدّل ترَدُّد الوتر بالنّغمة (فا Fa) ناقصة ، فأثقلُها تمديدًا بمعدّل ٨٤,٠٠ ذبذبة تامّة ، ونظيرتُها فى المنطقة الحادّة هى نغمة (فا) بمعـدّل (٣٣٦) ذبذبة .

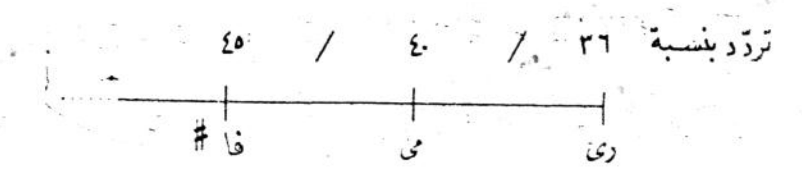
والنغمة (فا) قـد تحوّل بالزيادة تمامًا فتخرجُ من مُضاعَفات العدد ٤٥,٠٠ من قِبَـل أنها طرفًا أحدّ لذى الخمسة القوىّ على أساس تمديد النغمة (سى Si) فى متواليةٍ توافقية بالحدود :



وتخـرج أيضًا بذلك العـدد طرفًا أحدّ فى المتواليــة التوافقيّة بالحـدود (٣٦/ ٤٠/ ٤٥) على أساس تمديد النغمة (رى Re) بتوالى الحدود :

---

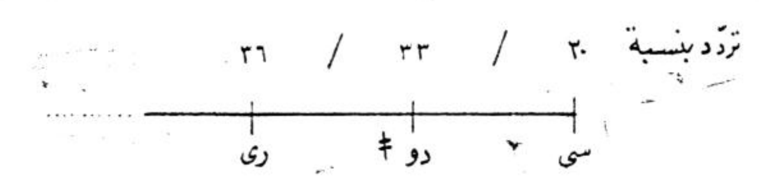
(١) وبمثل هذا الإجراء تخرج نغمة (مى Si) زائدة ، وسطا عدديا فى المتوالية بنسبة (٨/٧/٦) على أساس النغمة (لا La) فتقوم فى بعض الألحان مقام (دو Do) وتارة مقام (مى Si) ، وأثقل تمديداتها بمعدّل ٦٣,٠٠ ذبذبة تامة وأقصاها توسطا فى الحدّة بمعدّل ٢٥٢,٠٠ ذبذبة .



فالعـدد ٤٥,٠٠ ومضاعفاته بالقوة هو الذى يُجعل أصلًا لمعـدّل تردّد الوتر بالنغمة الأساسـيّة (فا) « زائدة » ، وأثقلُ تمديداتِها ما كانت بمعـدّل ٩٠,٠٠ ذبذبة تامّة فى الثانية ، والحادّةُ منها بمعدّل ٣٦٠,٠٠ ذبذبة .

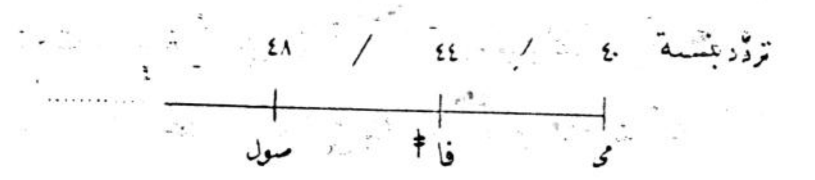
فيبقَى بعـد ذلك ثالثـةُ الجنس القوىّ المستقيم ، وهى التى يتمـيّز بها جنسُ (الراست) فى كلّ من صنفَى الجمـع ، فكلٌّ منهما تخرجُ من الوسّط العددىّ فى المتوالية بنسبة الحدود (١٠/١١/١٢) .

ومن هاتين ، فإحداهما النغمـة (دو Do) « زائدة » ، فإنها تخرج وسَطًا عدديًا على أساس تمديد النغمة (سى Si) ، بتوالى الحدود :



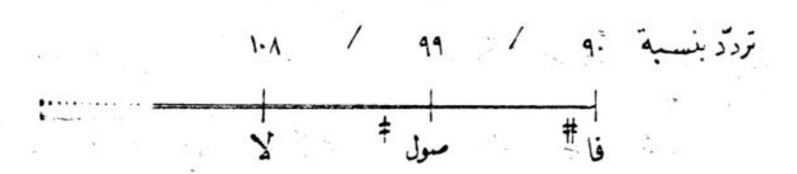
فالعدد ٣٣,٠٠ ومُضاعفاته بالقوة فى متوالية هندسية بذى الكلّ هو الذى يُجعل أصلًا لتمديد تلك النغمة ، وأثقَلُها طبقةً بمعدّل ٦٦,٠٠ ذبذبة تامة ، فأما الحادّة فهى نغمة (دو Do) « زائدة » بمعدّل ٥٢٨,٠٠ ذبذبة .

والأُخرى النغمة (فا) « زائدة » ، وهى ثالثةُ جنس (الراست) على أساس نغمة (رى Re) ، فإنهـا تخرجُ كسابِقتها وسَطًا عدديًا على أساس تمـديد النغمة (مى Mi) بتوالى الحدود :



فالعدد ٤٤,٠٠ ومضاعفاته بالقوة هو الذى يُجعل أصلاً لتمديد تلك النغمة ، وأثقلُها فى الألحان ما كانت بمعدل ٨٨,٠٠ ذبذبة تامّة فى الثانية ، والحادّةُ منها فهى نغمة (فا Fa) « زائدة » بمعدّل ٣٥٢,٠٠ ذبذبة .

وتُستعمل أيضًا فى ذلك الجنس النغمةُ (صول Sol) « زائدة » وسطًا عدديًا بنسبة المتوالية بالحدود (١٢/١١/١٠) على أساس تمديد النغمة (فا) « زائدة » بمعدّل ٩٠,٠٠ ذبذبة ، بتوالى الحدود :



فالعدد ٩٩,٠٠ هو أثقل معدّلات تلك النغمة ، وبوجهٍ آخر فإنّ هذا العدد هو الطّرف الأحدُّ لذى الخمسة على أساس النغمة (دو Do) « زائدة » ، بمعدّل ٦٦,٠٠ ذبذبة تامة ، وأما الحادّةُ منها فهى (فا) « زائدة » بمعدّل ٣٩٦,٠٠ ذبذبة .

فقد بانَ فيما تقدّم كيفيّةُ استخراج النغم الأساسيّة المُستعملة على الأكثر بترتيب أبعاد الجنس ذى المدّتين وبترتيب الجنس القوىّ وما يتفرّع منها ، وعدّدنا من

جملتها ثلاث عشرة نغمةً، هى التى آشتُقت تمديداتُها بالتفريع بين حدّى ذى الكلّ على الوجه الذى أوضحناه آنفاً، فيبقى بعد ذلك إحدى عشرةَ نغمةً تخرجُ على الوجه المتقدّم بين أطراف تلك ، وجميعها تُعرف فى آلة العُود من أماكنَ معلومةٍ عند أهل الصناعة .

وقد ظهر أيضًا أنّ المبدأ فى ترتيب نغم الجنس ذِى المَدّتين (عجم) أن يُؤسّس على الطبقة التى عليها تمديدُ النغمة (صول Sol) فى الجمـع المُتّصل أو على تمديد النغمة (دو Do) فى الجمع المُنفصل، وكذلك الجنسُ القوىّ المستقيم (راست) فالأصلُ فيه أن يُجعل مؤسّسًا على تمديد النغمة (لا La) فى جمعٍ مُتّصل، أو على تمديد النغمة (رى Re) فى جمعٍ مُنفصل .

فإذ هو كذلك ، وأردنا تسويةَ أوتار العُود التسويةَ الطبيعيّة التى تكون فيها تمديداتُ النغم من أماكنها المعهودة فى هذه الآلة مُطابقةً بالحقيقة لمُسمّياتها من المبدأ فى الأجناس اللحنيّة التى تُؤخذ منها، فإنه يلزم أن تُجعلَ النغمةُ المسمّاةُ بالعربيّة «عجم» ، من مكانها المعهود مُساويةً تمديدَ نغمــة (صول Sol) الوسطى بمعدّل ١٩٢,٠٠ ذبذبة تامّة، أو أن تشدّ نغمةُ مُطلَق وتر «الكردان» حتى تصير مساويةً تمديدَ نغمـة (لا La) الوسطى بمعـدّل ٢١٦,٠٠ ذبذبة ، ثم تُسـوّى الأوتارُ تسويتَها المشهورةَ على هذه الطبقة ، فحينئذٍ تستقيمُ النغمُ فى أماكنها التى آعتِيدَ أن تؤخذ منها فى الألحـان مع مُسمّياتها وتمديداتها بالحقيقة وتبِينُ النُّقلةُ على النغم، الملائمة وغير الملائمة ، وهذا هو ما ألجأنا إليه نحن هاهُنا فى تعريف نغم الأجناس والجماعات التى صَنّفها المؤلّف فى هذا الكتاب .

فأما النّغمُ الفرعيّــة التى تخلّل تلك فقــد أوضحناها فيما بعــد ، وأيضًا فى نغم الأجناس التى تتألّف منها الجمــاعاتُ الأربعُ والثمــانون التى يُسمّيها المؤلّف : « الدوائر » ، وهى إنّمــا تخرجُ بين أطراف النغم الأساسية على نسبٍ ومتوالياتٍ مُلائمة بالعدد ، فترتّب عَشْرُ نغيم فى كلّ وترٍ من أوتار العُود بدلًا من سَبعةٍ فى سلمّ « صفىّ الدّين » ، وقد تبيّنتْ مُسمّياتُها بحيال هذه على أوتار العُود وظهر أنّ النغمَ الستَّ المُختلِفةَ عن السلّم الطبيعىّ تقع فى موضعين ، وهى النغمات :

(ب) و (د) و (ز) و (ط) و (يا) و (يد)

ويُجدر بنا أن نوضّح هاهُنا كيف رتّبَ المؤلّفُ الطبقات السبعَ عشرةَ تِباعًا ، فذلك أنه جعَلها متواليةً من الأثقل بنسبة البُعد ذِى الأربعة القوىّ ممّــا يلِى نغمةَ مطلق البَم (ا) ، فهذه أُولى الطبقات ، والثانيةُ هى نغمةُ (ح) وهى مُطلق وتر المَثْنى ، والثالثــةُ نغمة (يه) وهى نغمــةُ مطلق وتر الزّير ، وحينئذٍ تصير نغمة (كب) وهى صياحُ نغمة « الراست » فى الطبقة الرابعة ، وهكذا على التوالى إلى السابعة عشرة ، وهى نغمة (يا) .

وإذ قد آستوفَيْنا القولَ فى النغم السبع عشرةَ وعدّتِها بالحقيقة والحدودِ الدَالّة على تمديداتها ، فلْننظُر بعد ذلك فى الأجناس اللحنيّة التى صنّفها المؤلّفُ وما يُقابلها من نظائرها المُستعملة فى زماننا هذا بمسمّياتها المشهورة .

فالمؤلّفُ لم يذكر شيئًا من أصــلِ الأجناس وأنواعها والقوىّ واللّيّنِ والمُفردِ منها ، بل آكتفَى بأن عدّد سبعةَ أصنافٍ وصفها جميعًــا على أساس نغمــة مطلق وتر البَمّ (ا) .

ومن هذه ، فالستةُ الأوَل على الترتيب هى بأعيانها الأجناسُ القويّةُ المشهورة الإستعمال إلى وقتنا هذا ، فالأوّل والثانى والثالثُ منها هى أنواعُ الجنس ذِى المَدّتين (عجم) ، والرابعُ والخامسُ والسادسُ هى أنواع الجنس القوىّ المستقيم (راست) .

فأوّلُ أنواع ذِى المَدّتين كان المتوسّطون من العرَب فى القرن السابع للهجرة يسمّونه آصطِلاحا (عُشّاق) ، وهو بُعد بقيّةٍ فى الطرَف الأحدّ يعقُبه فى الطّرَف الأثقل بُعدانِ طنينيّان ، وهذا هو جنسُ الأصل المُسمّى فى وقتنا هذا آصطلاحًا جنسَ (عجم) .

والنوعُ الثانى من هذا الجنس كانوا يُسمّونه (نوىٰ) ، وهو بُعدان طنينيّان يتوسّطهما بعدُ البقيّة ، وهـذا هو ما يُسمّى الآن عند المُحدَثين آصطلاحا جنسَ (نهـاوند)، وتارةً : « عشّاق » .

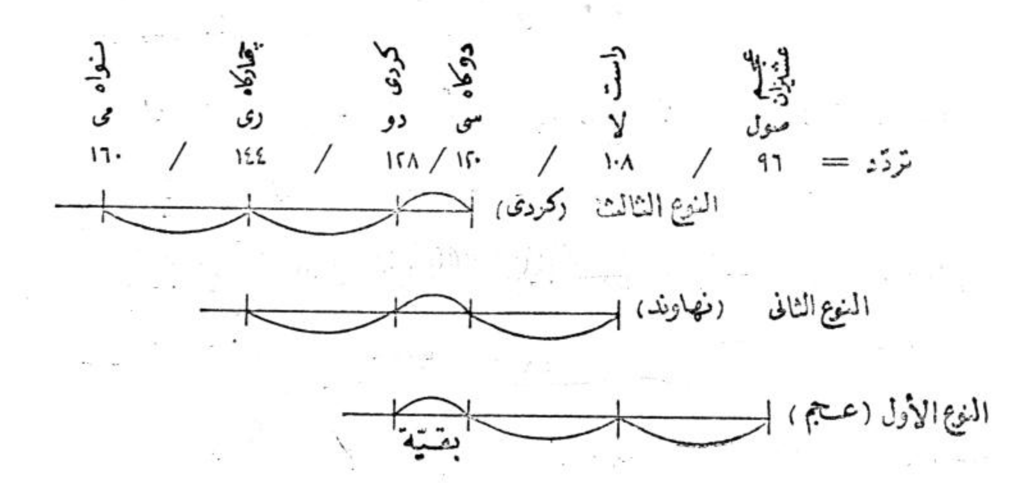
والنوعُ الثالث كان يُسمّى قديمًا (بوسليك)، وهو بُعدانِ طنينيّان فى الطّرَف الأحدّ يعقُبهما بعدُ بقيّةٍ طرَفًا أثقَل ، وهذا يُسمّيه المُحدَثون الآن آصطلاحًا جنسَ (كُردى) .

والأوّلُ من هذه يُؤخذ من المبـدأ مؤسّسًا على نغمة (صول Sol) فى الجمع المُتّصل ، وأشهر متُوالياته بنسبة الحدود (٢٤/٢٧/٣٠/٣٢) .

والثانى ، يُؤخذ من المبدأ مؤسّسًا على ثانية الأوّل ، وهى نغمةُ (لا La) ، وأشهر متُوالياته بنسبة الحدود : (٢٧/٣٠/٣٢/٣٦) .

والثالث يُؤخذ أصـلًا على ثالثة النوع الأوّل ، وهى نغمةُ (سى Si) بنسبة المتوالية بالحدود : (٣٠/٣٢/٣٦/٤٠) .

ومثالها ، كما فى آلة العُود بتوالى النغمات :



فأمّا أوّلُ أنواع الجنس القوىّ المستقيم فهو المشهور اْصطلاحا باسم (راست) ، وهو بُعدان مُجنّبانِ متواليانِ فى الطرَف الأحدّ يعقُبهما بعدٌ طنينىّ طرَفاً أثقَل .

والنوعُ الثانى من هـذا الجنس كان المتوسّطون يسمُّونه (حُسينى) ، وهو بعدٌ طنينىّ فى الطـرَف الأحدّ يليه بُعـدانِ مُجنّبانِ متواليانِ إلى الطّرَف الأثقل ، والمُحـدثون الآن يسمُّونه أيضاً كذلك ، متى كان مؤسّسًا على نغمة « الحسينى » ، ويختصُّونه عادةً باسم (بياتى) على الأكثر متى كان على أساس نغمة « الدوكاء » .

والنوع الثالث ، كان المتوسّطون يسمُّونه (عراق) ، وهو بُعدانِ مُجنّبان يتوسّطهما بعدٌ طنينىّ ، والمُحدَثون فى زماننا هذا يسمُّونه أيضًا كذلك ، متى كان مؤسّسا على نغمة «عراق» ، ويختصُّونه فى المنطقة الوسطَى باسمِ جنس(السيكاه) .

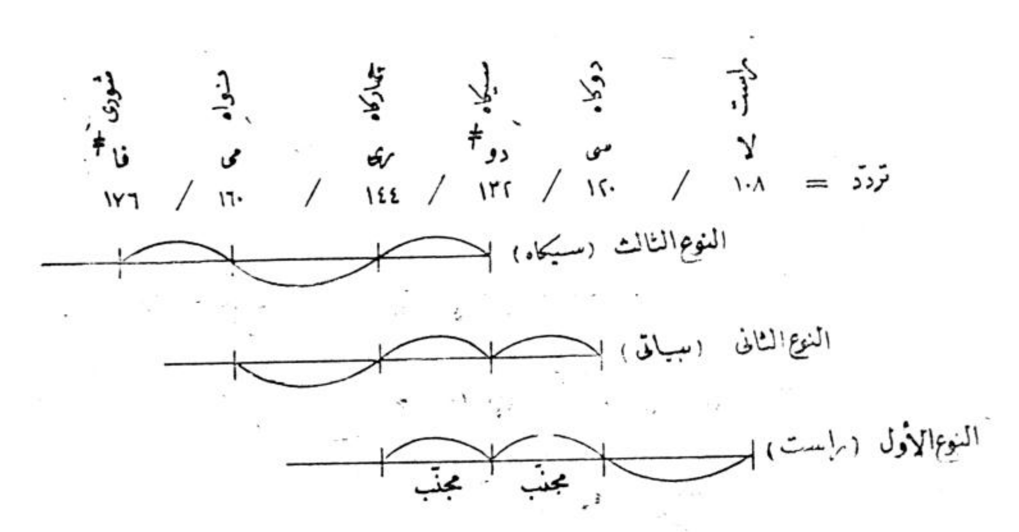
فأمّا الأعدادُ الدالّةُ على نغم هذه الأنواع الثلاثة ، فإنها تُؤخذ على الوجه الطبيعىّ من حُدود الجمع بأعدادِ مُتوالية الجنس المتّصل الأشدّ المسمّى : (المُستوِى) .

فالأوَّلُ من الثلاثةِ تُؤخذ نَغَمُه من المبدأ على أساس تمديد النغمة (لا La)، بنسبة المُتوالية بالحدود : (٢٧/٣٠/٣٣/٣٦) .

والثانى منها تُرتَّب نَغمُه مؤسَّسةً على ثانيةِ النوع الأول، وهى نغمةُ (مى Si) فى متواليةٍ بنسبة الحدود : (٣٠ / ٣٣ / ٣٦ / ٤٠) .

والثـالث ، يُرتَّب على ثالثةِ النوع الأوّل ، وهى نغمةُ (دو Do) « زائدة » بنسبة المتوالية بالحدود : (٣٣/٣٦/٤٠/٤٤) .

ومثالُها بمسمّياتها ، كما فى آلة العُود بتوالى النغمات :



فهذه هى الأجناسُ الستة القويةُ المشهورة الاستعمال فى الألحان العربية ومنها يخرج جميعُ الأصناف الأُخَر، اللينةُ والمُفردة ، ممّا يمكن أن تُستعمل بوجهٍ ما .

فأمّا الصنفُ السابعُ الذى وَصَفه المؤلّف ، فيُسمّيه فى موضعٍ آخرَ « المُفرَد الأوّل » ، وأهلُ الصناعة قديمًا كانوا يُسمّون الدّورَ الذى يتميّز به : (أصفهان) ، وهو خمسُ نغمٍ تخرجُ من نسبة البعد ذِى الأربعة القوىّ فى متواليةٍ بنسبة الحدود : (١٢/١٣/١٤/١٥/١٦) .

وهـذا الصّنفُ يحيط به ثلاثةُ أبعادٍ مجّنباتٍ على التـوالى يسبقُها فى الطّرَف الأحدّ بعدُ بقيــة ، ولا يتأتّى كذلك إلّا مؤسّسًا على تمديد النغمة (صول Sol) أو النغمة (رى Re) ، غير أنه لا يُستعمل بالخمس على هذا الترتيب ، من قِبل أنه مجموعُ صنفَين من الأجناس المُفردة كلٌّ منهما بالأربع نغيم من أىّ الطّرَفين ، فلا يجوز أن يجتمعا فى تجنيسٍ واحدٍ بالخمس ، وهذان الصّنفانِ ينتمِيانِ جميعًا إلى فصيلة جنس (البياتى) ، وهو ثانى أنواع الجنس القوىّ المستقيم .

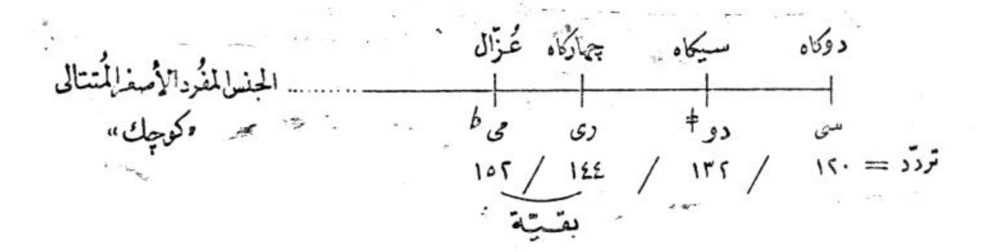
فالأوّل من هـٰذين يُسمّى « المُفرَد الأوسَط » ، وهو ثلاثةُ أبعادٍ مجّنباتٍ متوالية ، والمتوسّطون يسمُّونه (راهوى) ، فأمّا المُحدَثون الآن فيسمُّونه اصطلاحًا جنسَ (صَبا) ، وأشهرُ ترتيباته أن يُجعـل مؤسّسًا على نغمـة « الدوكاه » بتمديد نغمة (سى Si) ، فى متواليةٍ بنسبة الحدود (٣٠/٣٣/٣٦/٣٩) ، ومثالُه بتوالى النغمات :

دوكاه — سيكاه — جهاركاه — صبا .... الجنس المُفرد الأوسط المُستوِى « صبا »

سى — دو # — رى — مى ♭

تردّد = ١٢٠ / ١٣٢ / ١٤٤ / ١٥٦

والثـانى منهما يُسمّى « المُفرَد الأصغر » ، وهو ذو الأربعة الذى يحيط به بعـدانِ مُجنّبان يسبقهما فى الطّرَف الأحدّ بعدُ بقيّة ، وهـذا هو أصغر أصناف الأجناس جميعًا ، وهو قريبٌ من هيئة الأوّل فى المَسمُوع ، يُسمّيه المتوسطون قديمًا (زيرافكند) ، فأما المُحدَثون الآن فيسمُّونه (كوچك) ، وقد يؤخذ على أساس نغمة « الدوكاه » بنسبة المتوالية بالحدود :



وأهلُ الصناعة فى زماننا هـذا يستعملونهما جميعًا على أنهما صنفٌ واحد ، فكلاهما جنسُ (صبا) ، فأمّا المتوسطون فكانوا يجمعون بينهما على أنه متى وُجد الأوّلُ منهما فى جمعٍ ما ، أمكن أن يُوجد الثانى ، من غير عكس ، والصحيحُ أنّ لكلّ واحدٍ من هٰذين جمعٌ يختص به .

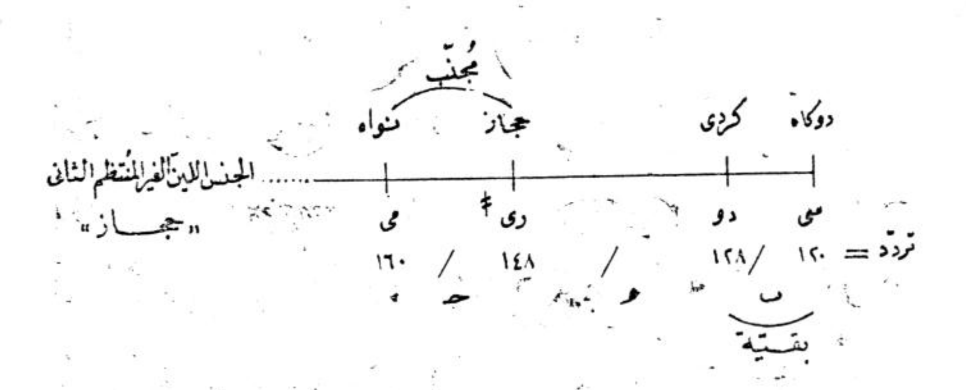
ولم يذكُر المؤلفُ فى كتابه شيئًا عن أصنافٍ أُخَر من الأجناس التى يستعملها المتأخرون إلى وقتنا هذا ، من الأصناف اللّيِّنة والمُفَرَدة ، بل إنّما اقتصَر على تلك السبعة الأجناس التى ذكرناها آنفًا .

فأشهرُ الأجناس اللّيِّنة فى الألحان العربيّة عند المتأخرين صِنفا (الحجاز والحجاز كار) ، ويبدو أنّ المتوسطين إلى أواخر القرن الثامن للهجرة كانوا يستعملون جنسَ (السيكاه) ليقُوم فى الألحان مقامَ كلّ واحدٍ منهما ، وهذا واضحٌ أكثَر فى ترتيب الجماعات التى صنّفها المؤلّف ، فأمّا أوّلُ كتابٍ ذُكِر فيه أبعادُ هٰذين الصّنفَين فهو كتابُ (الفتحيّة) لمحمّد بن عبد الحميد اللاذقىّ المتوفى سنة ٨٤٩ هـ ، وأيضًا فى كتابه المسمّى (زَين الألحان) .

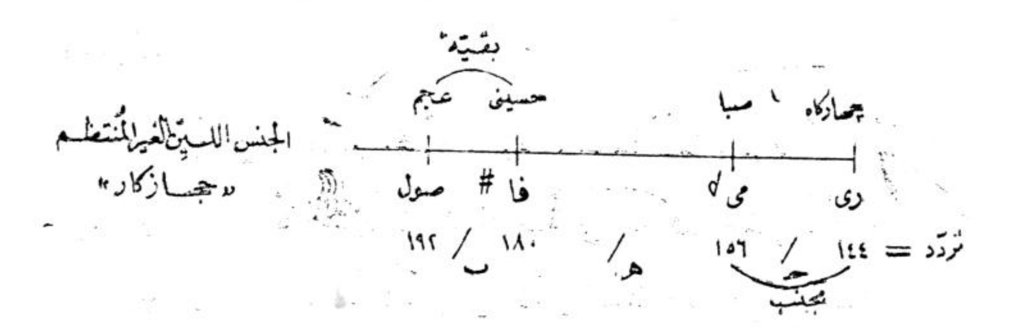
ومن هٰذين فالجنسُ المُسمّى الآن (حجاز) هو من الأصناف اللّيّنة الغير المُنتظِمة ، يخرجُ من ترتيب أبعاد جنس (السيكاه) ويتميّز بأن يُحملَ طرَفُه الأثقلُ

بُعدَ بقيـةٍ ، والأحدُ بُعدَ مُجنّب ، ويضافُ الفرقُ بينهما إلى البُعد الأوسَـط بين الطرَفين ، وهو أعظمُ الثلاثة ، ولنُسمِّ هذا بعدَ (هـ) .

وأشهرُ طبقاتِ نغم هذا الجنس أن يُرتّب مؤسّساً على نغمة «الدوكاه» بتمديد (سى SI) فى متواليةٍ بنسبة الحدود : (٣٠ / ٣٢ / ٣٧ / ٤٠) ، بتوالى النغمات :

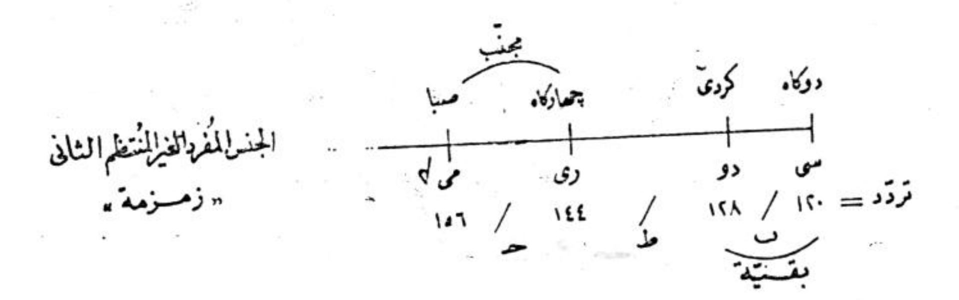


فأما الجنسُ المُسمّى اصطلاحاً (حجاز كار) فهو أيضاً من أصناف الأجناس اللّيّنة غير المُنتظِمة يخرج كذلك من ترتيب أبعاد جنس (السيكاه) ، غير أنه يتميّز بأن يُجعَل طرفُه الأحدّ بُعدَ بقيّةٍ وطرَفُه الأثقلُ بُعدَ مجنّب ، و يضاف الفرقُ بين هٰذين إلى البعد الأوسط ، فهو على عكس ترتيب أبعاد جنس (الحجاز) ، وأشهرُ ترتيباته فى الألحان أن يُؤخذ مؤسّساً على تمديد نغمة (الجهاركاه) وهى نغمةُ (رى Re) فى مُتواليةٍ بنسبة الحدود (٣٦ / ٣٩ / ٤٥ / ٤٨) ، بتوالى النغمات :



وقد يُرتّب الجنسُ اللّين ترتيبًا منتظمًا على الإستقامة بنسبة المُتوالية بالحدود (١٢ / ١٤ / ١٥ / ١٦) ، مؤسّسًا على نغمة « جهاركاه » ، فيسمّونه إصطلاحًا جنس (حصار) .

والمؤلّف عدّ من المُتنافرات ما هو من الأجناس مُؤلّفٌ من الأبعادِ اللحنيّة الثلاثة ، وهى الطنينىّ والمُجنّبُ والبقيّة ، غير أنّ المُحدَثين الآن يعدّونها من الأجناس المُفردة ويستعملون منها أصنافًا ، ومنها الجنسُ المُسمّى إصطلاحا (زمزمة) ، وهو ضربٌ من جنس (الصّبا) مُشبّعٌ بطبع (الكردى) ، وذلك أنه بعدٌ طنينىّ يسبقهُ فى الطرَف الأحدّ بعدٌ مجنّب ويستقِرّ على الطّرَف الأثقل ببُعدِ بقيّة ، وأشهرُ ترتيباته أن يُؤسّس على نغمة « الدوكاه » بتمديد (سى Si) بنسبة المتوالية بالحدود : (٣٠ / ٣٢ / ٣٦ / ٣٩) ، بتوالى النغمات :



ومنها أيضا جنسُ (المآيه) وجنسُ (الحُزام) وكلاهُما من فصيلة جنس (السيكاه) .

والمعدودُ من الأجناس اللحنيّة فى زماننا هذا سبعةُ عشر صنفًا ، ستّةٌ منها هى الأجناسُ القويّة المشهورة ، ثم أربعةٌ هى أصنافُ الجنس اللّين ، ثم سبعةٌ من الأجناس المُفرَدة ، والمُستعمَل من هذين الصّنفين على الأكثر ثمانية ، وقد

تبيّن منها كلٌ فى موضعه تِباعًا فى تفصِيل الجماعاتِ اللحنيّة الأربع والثمانين التى صنّفها المؤلّف .

فأما أصنافُ ذِى الخمسة ، من المُتّصلات التى يتألّف كلٌّ منها من نغم جنسَين يشتركانِ جميعًا فى النغم الثلاثِ الأوساط فهى ثمانيةُ عشر صنفًا أكثرُها مستعملٌ فى الألحان ، وفيما عدا هذه فهى أصنافٌ من التّجنيسات المُركّبة .

فقد تبيّن مما تقدّم أنّ المتأخّرين يستعملون من أصناف الأبعاد اللحنيّة أربعةً بدلًا من تلك الثلاثة عند المتوسطين ، وهذا الرابع هو البعُد المستعملُ فى الجنس اللّين ، ويرمُزون له بحرف (ﻫ)وهو بعدُ ثانيةٍ زائدة بنسبة (٦ / ٧)، أو ما يقوم مَقام هذه فى أصناف المتواليات التاليفيّة .

والأجناسُ فى ذواتها متوالياتٌ ، كلٌّ منها بأربع نغَمٍ يتحكّم فيها تاليفُ الأعداد الدالّة على النغم فى كلٍّ منها ، ولكلّ صنفٍ تاليفٌ يختصُّ به ، غير أنّ الأكثر أن يتوالَى فيها كلُّ ثلاثِ نغمٍ من أىّ الطرفين فى متواليةٍ عددية ، أو توافُقيّةٍ أو تاليفيّة ، بدلالةِ تمديداتها فرضًا أو بالحقيقة ، ومتى وُجد فى أحدِها متواليةٌ هندسية بطُلَ استعمالُ نغم الجنس الحادِث منها ، فلا تُرتّب ثلاثُ نغمٍ إلّا فى نسبتَيْن غير مُتشابهتَيْن .

والقـوىُّ التأليفِ من الأجناس هو ما كان أعظَمُ أبعادِه الثلاثة المستعملة أصغَر نسبةً من مجموع البُعدَين الآخرَيْن .

واللّينُ التاليفِ منها هو ما كان فيه أعظَمُ الثلاثةِ أكبرَ نسبةً من مجموع البعدَيْن الأصغرَيْن .

فأما المفـرداتُ من الأجنـاس فهى التى مجمـوعُ الأبعاد الثلاثة فى كلٍّ منها لا يستوفِى نسبةَ ذى الأربعة القوىَ بالحدّين (٤/٣)، بل إنمـا يفضُل منه فضلةٌ لا تزيد على نسبة بُعدِ البقيّة .

وكلُّ جنسٍ يُرتّب فيـه أبعادُه الثلاثةُ على انتظامٍ مُتوالٍ ، بأن يُجعَل الأعظمُ طرفاً والأصغرُ طرفاً آخر، فإنه يُسمّى « المُنتظِم المُتتالِى » .

ومتى رُتّب الأصغرُ وسطاً والأعظمُ طرفاً ، فإنه بهذا الترتيب يُسمّى « المُنتظمَ غيرَ المُتتالى » .

ومتى جُعل أعظمُ الأبعادِ الثلاثة وسطاً بين البعدَين الآخرَين، فإنه يُسمّى « غيرَ المُنتظِم » .

فأما الجماعاتُ اللحنيّة فهى مخلوطُ جنسَين أو أكثر ، وأصغَرُها ما كان بالخمس نغم، وأعظَمُها فى البسائط ثمـانيةُ نغَم ، فأمّا أقصاها فى المُركّبات عشرُ نغماتٍ تُرتّب بين طرفَى ذِى الكُلّ فى صنفَين من الجماعات :

الأول، هو الجمع المُتّصل، وذلك أن يتّصل الجنسانِ من المبدأ ، وهو نغمةُ التأسيس، فيقع بُعـد الانفصال مكمّلًا لهما فى الطّرَف الأحدّ ، وهذا هو ما يعدّهُ النظريّون من العرب أنه المبدأ الأوّل فى الجمع ، وعلى هذا الوجه استُخرِجت نغمُ الجماعاتِ الأربع والثمانين التى صنّفها المُؤلّف .

والثـانى ، هو الجمـعُ المنفصِـل ، وذلك أن ينفصِلَ الجنسانِ فيقع بُعـد الانفصال بينهما وسطاً، ومن هذا الصّنف بعضٌ من الجماعات اللحنيّة المُستعملة

فى زماننا هـذا ، ولم يأت بهـا المؤلف ، من قِبَـل أنه إنمـا عدَّدها على الوجه الأوّل .

والطريقُ الذى لجأ إليه فى تصنيف تلك الجماعاتِ الأربع والثمانين، فى كتابه هـذا ، هو أنه جعل الأجناس السبعة التى أشرنا إليها آنفـاً أصولاً فى الجماعات المُتّصلة ، ثم استخرج من تلك السبعة اثنى عشر صِنفًا من أصناف ذى الخمسة ، بعضُها على الإتّصال و بعضُها على الإنفصال ، ثم قَرَن كلّ واحدٍ من هـذه بواحدٍ من الأجناس السبعة فى جمعٍ مُتّصلٍ أصلُه ذو الأربعة وفرعُه ذو الخَمسة ، فحصل من سائرها أربعٌ وثمـانون جمعًا ، هى التى يُسمّيها : الدوائر .

فبعضُ هذه مستعملٌ مشهورٌ إلى وقتنا هذا، ومنها ما هو متنافِرٌ أصلاً ، ومنها ما يُحتاج فيها إلى التلطُّف وحسن النُّقلة على النَّغم .

ومن تلك الجماعات أدوارٌ مشهورةٌ كانت تُعرف بالأدوار الإثنَى عشر، وستٌّ أخَر كانت تُسمّى «الأوازات»، جمعُ (أوازه)، وهى لفظٌ فارسىٌّ بمعنى الصوت المشهور ، و جميعُ هذه كانت مُتداولةً بمسمَّياتها عند المتوسّطين ، فبعضُها لا يزال معروفًا مستعملًا على التسمياتِ القديمة إلى زماننا هذا و بعضُها يُستعمل الآنَ بإجراءٍ آخَر أو بتسمياتٍ غير تلك ، أو بإبدالِ أسماء بعضها مكانَ البعض الآخَر ، وقـد بَيّنّا نحنُ بحِيـال كلٍّ منها جميعًا ما يقابلهُ من التسميات المعهودة المُصطَلح عليها فى مقاماتِ الألحان فى وقتنا هذا ، أو بمـا هو أقربُ إلى جنسِ نغمها ، ورتّبنا نغم كلّ جماعةٍ منها بمقاديرها فى طَبقتها ، مُدرَّنةً على مُدرّجٍ صوتىّ ، بفرض أنها نغمٌ

تخـرج من العُود فى تسويتـه الطبيعيّة التى أشرنا إليهـا قبلًا ، وهى التى تُجعَـل فيهـا نغمةُ « عجـم » مساويّة تمـديَد نغمة (صول Sol) الوسطى بمعـدّل ١٩٢ ذبذبة .

ولننظُر الآنَ فى الطريقة التى اتّبعها المؤلّف فى تدوين الألحـان الجُزئيّة ، وذلك أنه جَعل الحـروفَ دالّةً على النّغم فى ذواتِها ، ثم قرَن كلًّا منها بمـا يخصُّه من الأعداد التى تشير إلى زمانِ مَدّها فى الصّوت ، ثم رتّب النغمَ أجزاءً على الإيقاع المفروض وجعلَها بحيالِ نظائرها من أجزاءِ القَـوْل ، فكان بذلك أوّلَ من نظرَ فى تدوين الألحان العربيّة على هذا المَنْهج ، فقد كان المعروفُ قبل ذلك أنّ العربَ إنمـا يُجنّسون الألحانَ على مذهب « إسحاق الموصلىّ »[(١)] ، على الوجهِ الذى رُويتْ به فى كتاب (الأغانى) لأبى الفرج الأصفهانىّ .

فأمّا الألحانُ التى دَوّنها المؤلّف بتلك الطريقة ، فى ذيل هذا الكتاب ، فقد ذكر أنهـا أمثلةٌ بسيطةٌ سهلةَ التناوُل تشـير إلى النّمط الذى يجب أن تُنْحَتَ به الألحـان .

وهى على الوجه الذى أخذت به ، تُعدّ فى نظرِنا ليست مفصّلةً ولا مُستكملةً تمامًا ، من قِبَـل أنّ توزيعَ أجزاء القَوْل الملحُون بحيالِ نغم الجنس المُستعمل فى دور الإيقاع المفروض حاصِلٌ دون ترتيبٍ مُفصّلٍ محدود ، ممّـا يصعُب على غير المُرتاض فى الصناعة العمَليّة والنظريّة أن يخُرجَ منه بهيئةٍ لحنيّة ، فإنّ أكثر أجزاء

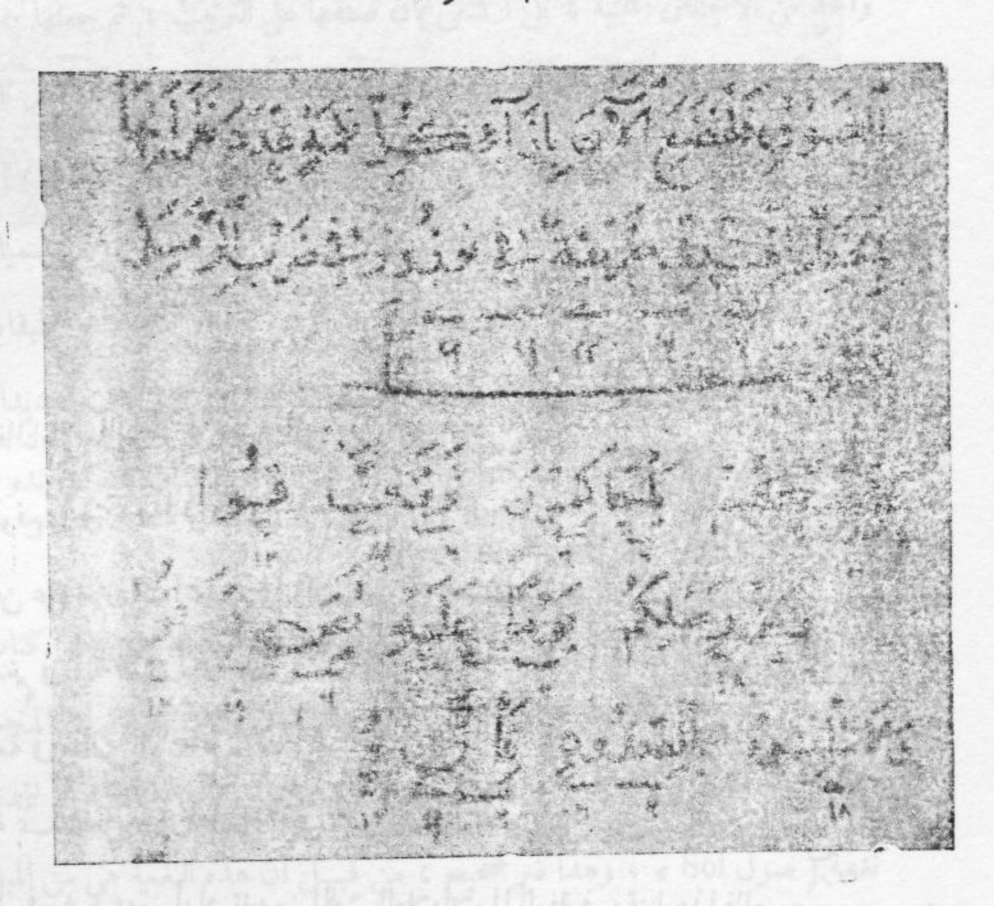
---

(١) انظر : (الموجز فى شرح مصطلحات الأغانى) — طبع القاهرة سنة ١٩٧٩ م .

القول ، كلٌّ منها بحيالِ نغمةٍ واحدة تستوْفِيَ فى بعض الأجزاء زمانَ دوْرٍ من جنس الإيقاع ، وبديهىٌّ أن اللحنَ ليس كذلك أصلًا ، فإذا أُضيفَ هذا إلى اختلاف النُّسخ فى ترتيب الحـروف بإزاء النغم ظهرت الصعوبةُ التى تُواجِه الناظرَ فى مثل هذه التدوينات ، وقـد اخترنا لذلك مثالين من أفضـل النُّسخ وأقدمِها ، وهى النسخةُ التى رمزنا لهـا بحرف (ن) ، مؤرخة سنة ٦٣٣ هـ :

فالاول من هذين ، بصفحة رقم (٩١) فى الصوت الذى أوله :

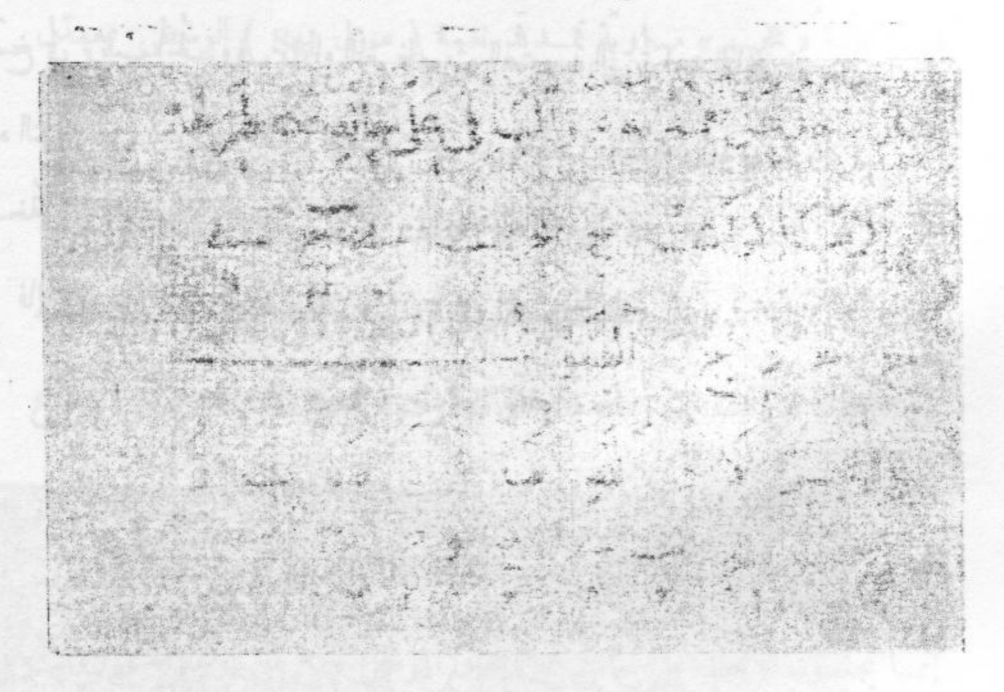
* على صبكُمْ يا حاكِمينَ ترفقُوا *



صفحة ٩١ من نسخة ٣٤٩ (فنون جميله) بدار الكتب والوثائق المصرية عن الأصل رقم ٣٦٥٣ بمكتبة نور عثمانية بالآستانة ، مؤرخة سنة ٦٣٣ هـ

والثانى منهما ، بصفحة (٩٢) فى الصوت الذى أوله :

* على الهجر لا والله ما أنا صابر *



صفحة ٩٢ من النسخة ٩ ٤ ٢ (فنون جميلة) بدار الكتب والوثائق المصرية
عن الأصل رقم ٣٦٥٣ بمكتبة نور عثمانية بالآستانة مؤرخة سنة ٦٣٣ هـ

فالناظر ها هُنا يلزمه أولاً أن يتبيّن اللحن المَصوغ فى جنس نغمـه وإيقاعه ويستوفيهما فى هيئةٍ واحدة ، ثم ينظر : ما ارتآه المؤلّف فى توزيع أجزاء القول فى اللحن على نغم ذلك الجنس فى ذلك الضَّرْب من الإيقاع ، فإذا تبيّن ذلك نظر : أىّ النغم فى آلة العُود مثلا يتألّف منها ذلك اللحن ، فيأتى بها من أماكنها المعهودة منظومةً فى جنس الإيقاع مقرونةً بحـروف القول ، ثم يأتى من تلقاء نفسه عند الأداء بما يجعل هيئةَ اللحن أكملَ وأبهىٰ مَسمُوعًا دون أن يغـيرّ ذلك من طابع الأصل فيـه ، ومتى أراد تدوين اللحن بالعلامات المألوفة فى وقتنا هذا فالصحيح أن يجعل النغم على الطبقة التى بها تستقيم أعدادُها فى أجناسها الأصلية ، حتى إذا ما نُقلت فى طبقةٍ أخرى فإنما تُنقل على نسبٍ ملائمة لهذه الطبقة .

ونحن فقد نظرنا هذا النظر فأوضحنا نغمَ تلك الأمثلة من الألحان التي جاءَ بها المؤلفُ وشرحنا ما خفِيَ منها ، وجعلنا تدويناتها على مدرّج صوتيّ ، في طبقاتها الطبيعية التي بها تصير النغمُ من أجناسها الأصليّة في أماكنها المعهودة من الآلة مطابقةً لمسمّياتها وتمديداتِها بالحقيقة ، دون أن نجعلها في طبقةٍ أُخرى ، فلذلك لم نحتذ حَذْو أصحابِ التدوينات في رفع طبقات الألحان للأسباب التي ذكرناها آنفًا في التسويةِ الطبيعية لأوتار العود .

والمؤلّفُ لم يبيّن في كتابه صراحةً ، أيّ نغمةٍ من نغم العود تُجعل أساسًا لكل واحدٍ من الأجناس اللحنية ، بل اكتفى بأن صنّفها على الترتيب ، ثم جعلها جميعًا مؤسّسةً على نغمــة مُطلق البمّ (١) ، ولذلك فإنه قــد يمكن للناظر في أمر تلك الألحــان أن يجعل هذه النغمةَ على أيّ تمديدٍ محدودٍ لنغمةٍ أساسية دون أن يتقيّد بالطبيعيّ منها اعتمادًا على أنّ أهل الصناعة يتناولون النغم من أوتار العود بمسمّياتها بالعربية في أماكنَ معهودةٍ عنــدهم على التسوية المشهورة لا تتغير بتغيّر طبقات مُطلقات الأوتار، غير أنه متى أراد الوجهَ الطبيعيّ في طبقاتِ النغم لتصير تمديداتُها وتسمياتُها سواءً بالحقيقة مع أماكنها في تلك الآلة ، فإنه يلزم أن يتّبع في تدوين نغم تلك الألحــان النّحوَ الذي نحوْناه .

غير أنّا نجد في الترجمة الفرنسية لكتاب (شرح الأدوار) ، من جملة كتاب « الموسيقَى العربية La Musique arabe » للبارون « ديرلانجية » أنّ المُترجم جعل نغمةَ مطلق وتر « البمّ » ، وهي نغمة « عشــيران » (١) مساويةً لتمديد نغمة (صول Sol » ، وهذا غير صحيح ، من قِبَــل أنّ هذه النغمة هي من المبدأ أساسُ جنس (العجم) ، وهذا الجنسُ لا يُوجد من آلةِ العود على أساس نغمه مطلقِ الوتر ، بل أنمــا يؤخذ على نغمــة دستان « الزائد » (ب) ، وبين هذه

وبين نغمة المطلق بعد بقيّة ، وأنه متى أُخذ جنسُ (العجم) على أساس نغمة مُطلق الوتر صار جنسُ (الراست) محوّلاً إذ ذاك على تمديد نغمة (مى Si) « ناقصة » بمعدّل ١١٤ ذبذبة فيخرج كلاهما عن طبقته الأصلية من المبدأ .

والبعضُ يظنّ أن نغمةَ مطلق وتر « العشيران » فى آلة العود مساويةٌ تمديد نغمة « لا La » ، وهذا لا يعدّ صحيحا إلا فى التسوية القديمة ، التى كان العرَب يُجنسون بها الألحان على أساس الدساتين الأربعة الأساسية وهى « المطلق والسبابة والوسطَى والبنصر » ، فكان جنسُ (الراست) يؤخذ على أساس نغمة المطلق فى وترَى « البم والمثلث » (Re — La) ، وجنسُ (العجم) يؤخذ على أساس نغمة المطلق فى وترَى « المَثْنى والزّير » (Do - Sol) ، فأمّا استعمالُ المتأخرين والمحُدثين لذَيْنك الجنسين فى هذه الآلة ، فهو أن يؤخذ جنسُ (الراست) على دستان « الوسطى القديمة » فى وترَى « البمّ والمثْلث » وهما « العشيران والدوكاه » ، ويؤخذ جنسُ (العجم) كذلك فى وترَى « المَثْنى والزّير » وهما « النوا والكردان » ؛ وهذا ما يفسّر قولنا : إنّ نغمة « الراست » من مكانها المعهود الآن فى هذه الآلة مساويةٌ تمديد (لا La) ونغمةَ « العجم » كذلك مساويةٌ تمديد نغمة « صول Sol » .

ومع ذلك فالتدويناتُ الحديثة تؤخذ على تلك التسوية القديمة ، فيحدُث بذلك أن يصيرَ جنسُ (العجم) محوّلاً على الطبقة (مى Si ♭) « ناقصة » بمعدّل ١١٤,٠ ذبذبة أو على الطبقة (مى Mi ♭) « ناقصة » بمعدّل ١٥٢,٠ ذبذبة ، فأمّا جنسُ (الراست) فإنه يصير بذلك منقولاً على الطبقة (دو Do) أو (فا Fa) ، وكلاهُما يخرج به عن طبقته الأصلية من المبدأ .

وكان النظريّون المُحدثون إلى عهدٍ قريب يَروْن أن نغمة مطلق وتر «العشيران» إنمـا تكون على تمديد النغمة (مى Mi) ، وهـذا غير صحيح أيضا ، لأنّ جنسَ (العجم) حينئذٍ يصـير مؤسّسًا على تمـديد نغمة (فا Fa) ، ومتى كان كذلك صارت رابعتُه محوّلةً على نغمة « سى Si♭ » ناقصة ، فهذه التسوية لا تختلف عن سابقتها إلا فى انخفاض الطبقة بمقدار نسبة البعد ذِى الأربعة ، وأكثرُ التدويناتِ التى عُمِلت فى أوائل هـذا القرن كانت على هـذه التسوية نقلًا عن النظـريّين الأتراك ، ثم بعد انعقاد مُؤتمر الموسيقى العربية سنة ١٩٣٢ ، قرّر أصحابُ التعليم استعمالَ تلك فى تدوينات الألحـان ، دون أن يُنظَر النّظرُ الذى نحن بصددِه فيما هو طبيعىّ أو غيرُ طبيعىٍّ فى نغم الأجناس الستّة الأصليّة .

فقد بان فيما تقدّم قبلاً أنّ النغمَ التى تُعـدّ أساسيّةً فى تدويناتِ الألحـان هى الحادثةُ من ترتيب الجنس ذِى المدّتين (عجم) فى جماعةٍ متصلة على أساس تمديد النغمة (صول Sol) أو فى جماعةٍ منفصلة على أساس تمديد نغمة (دو Do) .

وتبيّن أيضاً أن أوّل طبقاتِ النغم التى تخرج محوّلةً عن تلك هى ثالثةُ الجنس القـوىّ المستقيم (راست) مرتّباً على أساس تمـديد النغمة (لا La) فى الجمـع المتصل أو على أساس تمديد النغمة (رى Re) فى الجمع المنفصل .

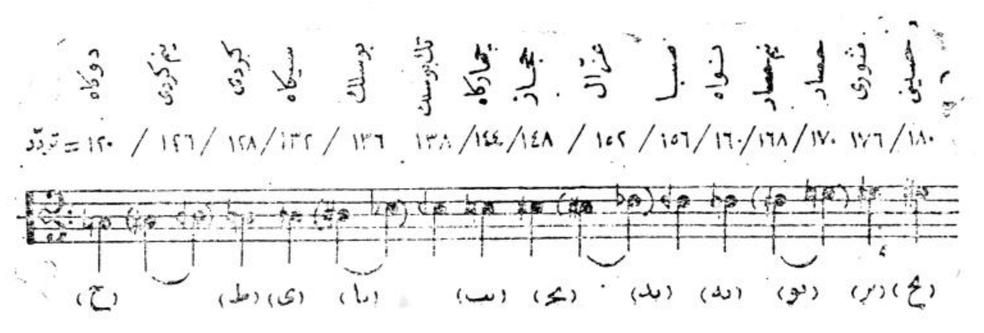
وفيما عدا ذلك فإنّ النغم تخرج محوّلةً بطريقةِ تحويل الأجناس على غير طبقاتها الأصلية ، فالنغمـةُ التى نسمّيها « حسـينى » ، وهى صِـياحُ نغمة مطلق وتر « العشـيران » (١) ، إنّمـا تخرج من تحـويل جنس (العجم) على الأساس (رى Re) ، فتصير على تمديد نغمة (فا Fa) « زائدة » بمعدّل ٣٨٠ ذبذبة ، فهذه هي الطبقةُ الطبيعيّة التى يُسوّى بهـا وتر « العشيران » فى آلة العود .

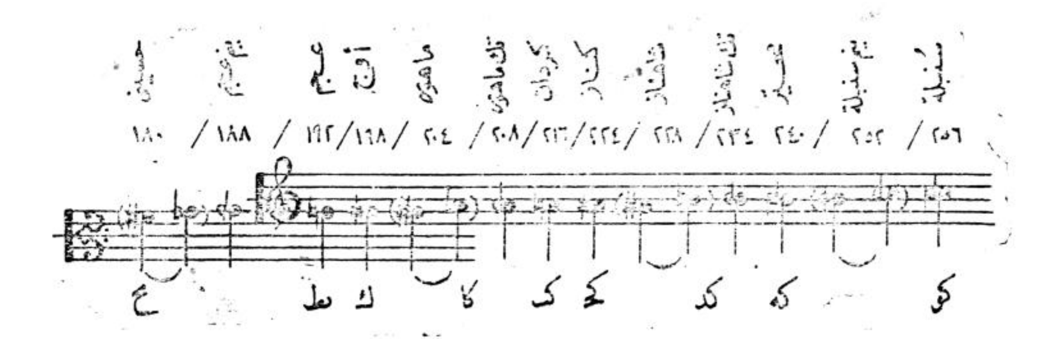
فتلك النغم السبعُ الأساسية إنما تصير هى بأعيانها وتسمياتها فى أماكنها المعهود من هذه الآلة متى جعلت كلُّ واحدةٍ منها أساسًا للجنس الذى تختصّ به من المبدأ أصلاً من غير تحويل إلى طبقةٍ أُخرى ، ولا يتسنّى هذا فى تلك الآلة إلا إذا سُوِّيت أوتارُها التسويةَ الطبيعية التى تكون فيها نغمةُ أساس جنس (العجم) مساويةً تمديد (صول Sol) ونغمةُ أساسِ جنس (الراست) مساويةَ تمديد (لا La) .

فالناظرُ هنا فى الأمثلة التى جاءَ بها المؤلّف ، لتعريف المنهج الذى به تُدوّن الألحان العربية ، يلزمهُ بالضرورة أن يجعلَ أوتارَ العُود فى تسويتها الطبيعية حتى تستقيم تلك النغم فى أجناسِها الأصلية مع مُسمّياتها وتمديداتِها بالحقيقة .

فإذ هو كذلك ، فإن النغم المستعمَلة جميعاً فى الألحان بتمديداتها الطبيعية ، مع ما يقابلها من تلك السبع عشرة ، تُدوّن على المدرّجات الصوتية ، فى المنطقة الوسطى مميّزة بعلاماتها ، على هذا الترتيب :







وعلى هــذا الوجه تُدوّن النغم فى طبقاتها الطبيعية التى بهـا تُؤخذ فى أجناسها الأصلية غير منقولةٍ إلى طبقاتٍ أُخَر ، وعلى هذه التمديداتِ تُسوّى أوتارُ الآلات تسوياتِها المشهورة لتخرُجَ منها نغمُ الأجناس الأصلية فى طبقاتها بالحقيقة .

بقِىَ علينا من أمر النغم وتدويناتها أن ننظُـرَ فى الأعداد التى جعَلهـا المؤلِّفُ بحيالِ كلّ واحدةٍ من نغم اللحن دالّةً على أزمنتها ، فلواضحٌ أنّ جميعها منسوبةٌ إلى زمان الموصّــل « الخفيف المُطلق » (١ من ٨) وهو أصــغر الأزمنة فرضاً فى الإيقاعاتِ الخفيفة ، وقد رمزَ له المؤلِّفُ عند تعريفه أصنافَ الأزمنة فى أدوار الإيقاع بزمان (١) .

فإذ هو كذلك ، فأعظمُ الأزمنة فى الدّور الواحد يحدُّه العدد (٤)، من قِبَل أنّ الأعظمَ مُساوٍ أربعــةَ أمثال الأصغر المفروض فى الإيقاع ، فأربعُ نغمٍ متواليةٍ بهذه الأعداد يقابلها فى التدويناتِ الحديثة نظائرها على التوالى بالعلامات :

١/٨ ١/٤ ٣/٨ ٢/٤

ومجموعُ هذه الأربعةِ الأزمنة يمثّل زمانَ المبدأ ، غيرأنّ كلّ نغمةٍ منها تُنسَب إلى العدد (٨) ، من قِبَل أنه زمانُ الموصّل « الثقيل الأوّل » مما يلى المبدأ .

ومن هذه فالنغمة التى يحدّها العدد (١) بأصغر الأزمنة فرضاً فإنها تشبه فى اللّغة حركةَ الحرف متى نُطق به على اعتدال .

والنغمةُ التى يحدّها العـدد (٢) فإنها أيضاً تشبه حركة حرفٍ ممتـدّ بمثل ضعف زمانِ الأُولى ، على هيئة النّطق بسبَبٍ خفيف .

فأمّا النغمةُ التى يحدّها العدد (٣) فهى كذلك مشابهةٌ لحركة الحرف الممتدّ بمثل ثلاثةِ أمثال الزمان الأصغر ، على هيئة السّبَب الخفيف الذى يُوقَف عليه فى نهايته بزمانٍ ثالث مُساوٍ حركةَ الحرف الأوّل المتحرّك فيه .

والنغمة التى يحدّها العـدد (٤) فهى بذلك على أعظَم الأزمنة المفروضة فى الإيقاعاتِ الخفيفـة ، فتُشبه حركةَ حرف ممتـدّ يطُول بزمانٍ مُساوٍ أربعةَ أمثال الأصغر المفروض ، فهى لذلك كالسّبب الخفيف الذى يُوقف عليه بزمانٍ مساوٍ ضعفَ حركة الحرف الأوّل المتحرّك فيه .

وقـد يُحثّ الأصغرُ إلى نصفِ زمانه فيُشبه فى اللّغـة حركةَ الحرفِ المَطوى أو رَوْم الحرف ، والعربُ يسمّون مثل هـذا الزمان الموصّل « خفيفَ الخفيف المطلق » (١ من ١٦) ، فإذا أُدخل هـذا فى خلال تلك الأربعة الأزمنة صار الأعظمُ مقسومًا به .

فالدوْر الأوّلُ من الأدوار التسعة ، التى أشار إليها المؤلّفُ بأنها طريقـةٌ فى « الثقيل الأوّل المُطلق »[(١)] ، بتوالى الحروف :

---

(١) « المطلق » : يعنى المؤسس على نغمة مطلق الوتر ، والأصل فى الثقيل الأول أربع نقرات ، ثلاث متواليات ، ثم نقرة ثقيلة ساكنة مساوية مجموع تلك الثلاث ، وهى فاصلة الدور ، وزمانه (٨/٤) .

ه ح ى س ى ح ى   س ٠ ى ٠ ح ٠ ٠

والأعداد :   ١ ١ ١ ١ ١ ١ ٢   ٢ ٢ ٤

يعني به دورًا منظومًا فى ضربٍ من القَـدْر الأوسَط فى إيقاع « الثقيل الأوّل » (١٦ من ٨) ، دخولاً فيــه من نغمــة « الراست » (ه) والرَّكْزُ على نغمــة « الدوكاه » (ح) بجنس (البياتى) .

ومتى آستُبدلت الحروفُ بمـا يقابلها من النّغم الدالّة عليها ثم قُرِنت كلُّ واحدةٍ منها بزمانها المفروض لهـا وضحَتْ حينئذٍ هيئـةُ اللحن فى ذلك الضرب من جنس الإيقاع أنها بتوالى النغمات :

راست دوكاه بوسليك جهاركاه بوسليك دوكاه بوسليك . جهاركاه . بوسليك . دوكاه . . .

وكل آثنتَين من الستّة النغمات الأُوَل فقـد يمكن أن يُستعمل فيهـا التّخير ، وذلك بأن تُحتّ الأولى إلى نصفِ زمانها ثم يُضـاف النصفُ الآخَرُ إلى زمانِ الثانيــة فتؤدّى بوجهٍ آخر لا يغيّر كثيراً من هيئـة اللحن ولا يخـرُج به عن جنسِ الإيقاع ، على هذا المثال :

راست دوكاه بوسليك جهاركاه بوسليك دوكاه بوسليك . جهاركاه . بوسليك . دوكاه . . .

وهذه النغمُ بأعيانها ، على هٰذين الوجهين، تُدوّن على مُدرّج صوتى من اليسار إلى اليمين بدالّة النغمة « صول Sol » مساويةً نغمة « العجم » ، على هذا المثال :



(دور من جنس "البياتى" فى إيقاع الثقيل الأول ١٦ من ٨)

ومع أنه قد تبيّن فيما قبلُ انّ أعظمَ الأزمنة أربعةُ أمثالِ الأصغر المفروض فى الإيقاع فإنّا نجد فى الأمثلة التى قرن فيها المؤلّف النغمَ مع أزمنتها بأجزاءِ القول أنّ جزءاً منه واحداً بإزاءِ نغمةٍ واحدة، بحيالها العدد (١٢) أو أنّ بإزائه نغمةً يحدّها العدد (٦) ، فالواضحُ فى ذلك أنّ مثلَ هـذه النغمة أو تلكَ يراد بها أن تكرّ فى ذاتها أو تشبّع بمـا يلائمها فى زمان دورٍ من الإيقاع أو فى جزءِ دَوْر ، والناظرُ فى مثل هـذه الأمثلة يلزمه أن يتبّين جنسَ الإيقـاع من ترتيب الأعداد بإزاءِ النّغم وأجزاءِ القول ، ثم يسـتوفِىَ تفصيلَ الأجزاءِ فى كلّ من النّغم وحُروف القـول على عدد أدوار الإيقاع فى كلّ شطرٍ من البيت ، متى كان هذا جزءاً تامّاً فى اللحن .

فقوله مثلاً : « صوتٌ فى نوروز فى ضرب الرّمَل » يعنِى به أن نغمَ اللحن من الجنس المُسمّى (نوروز) وإيقاعه « رمَل » .

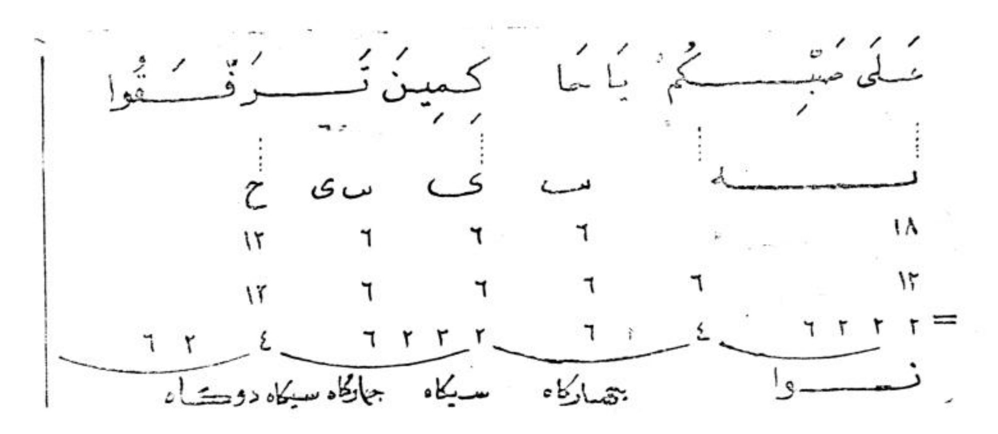
فأما (نوروز)(١) فهو مقام (بياتى النوا) ، وأما (رملَ) فهو الإيقاع المشهور قديمًا بهذا الإسم ، وزمانُه (٦ من ٤) ، وقـد فصّله المؤلّف فى الإيقاعات على الوجه الذى به يُؤخذ الدوْر المعروف فى زماننا هـذا باسم : (سنكين سماعى) ، وهو ضربٌ فيه .

والمؤلّف نظمَ شطر البيت من أوّل الصوت ، وهو :

على صبّكمْ يا حاكمين ترفّقُـوا ✱ ومن وَصْلكمُ يوماً عليه تصدّقُوا

(١) (نو روز) هو الدائرة (١٥) فيما كانوا يسمونه (حسينى) ، وهو أيضا الأواز الثالث من الأوزات الستة ، فكلاهما يعرف الآن باسم (بياتى نوا) .

فى أربعة أدوارٍ من إيقاع الرَّمَل، تحيط بها النغماتُ الأربع فى جنس (البياتى) ، على « الدوكاه » على هذا المثال :



فالواضح من هذا، أن الجزءَ الأوّل من قسمة القول (على صَبّـب) يحيط به الدّور الأول من إيقاع (الرّمل ١٢ من ٨) ، وتتحكّم فيـه نغمةُ « النواه » (يه) على الأكثر مع ما يلائمها .

والجزء الثـانى (بكُم ياحـا) يحيط به الدوْر الثانى من ذلك الإيقاع، وتظهر فيه نغمةُ « الجهاركاه » (ب) مع ما يجاورها .

والجزء الثالث (كمينَ تَـــ) ، يحيط به ثالثُ أدوار الإيقاع ، وتشترك فيه أكثر نغمتا « الجهاركاه والسيكاه » بمـا حولها (س ى) ، مع الاسـتقرار على على « السيكاه » .

فيبقَى الدوْرُ الرابع من الإيقاع بإزاءِ الجزءِ الرّابع من أجزاءِ القول ، وهو آخِرُ شطر البيت (رَفَّـــقُوا) ، ويستقرّ بجنس (البياتى) على « الـدوكاه » (ح) .

ولا عبرةَ بمـا جاءَ فى الأصل، عندما جعل المؤلّف نغمةَ (يه) الأُولى مقرونةً بالعـدد (١٨) فإنه بذلك أضاف زمانَ حركة « الجهاركاه » (يب) إلى آخِر الجزءِ الأوّل ، ولم يستقطع زمانها .

ودورُ (الرَمل) ، على الضرب الذى أوضحه المؤلف هو بعينه هيئـةُ الإيقاع المسمّى فى زماننا هـذا باسم : أصول (سنكين سماعى ٦ من ٤) ، وهـو أيضًا المعروف فى العِراق باسم (يكْرك) ، وهو مُشتقٌ من أصل دور (الرَمل) بإدراج نقراتٍ زائدة فيه ، على هذا المثال[(١)] :

ضرب فى إيقاع "الرَمَـل" = أُصول (سنكين سماعى) "٦ من ٤"

دُمْ تَكْ دُمْ تَكْ تَكْ تَكْ

و بديهى أن أداءِ اللحن على إيقـاع (الرمل) ، قد يدخُله من تحليات الأداءِ ما لا يخرج به عن أزمنة ما بين أجزائه ، ولا يغـيّر ذلك من هيئة ضرب الأصل فيه ، وخاصةً فى أواخر الأجزاءِ التامة .

فأما أبسطُ أداءٍ للنصف الأول من شطر البيت ، فى ذلك الصـوت ، على هذا الضرب من الإيقاع وفى ذلك الجنس من النّغم ، إنّمـا يكون على هذا المثال :

عَـلَى . صَبّــــكُمْ . . يَا . حَـا . . .

دور الأصل (رمـل ٦/٤)

أصول (سنكين سماعى ٦/٤)

وقد يؤدّى بتصرُّفٍ أكثرَ عند إرادة تحلية الصوت دون الخُروج عن أصل الإيقاع ، ليكون أبهىَ مَسمُوعًا ، والطريقة واحدةٌ فى كليهما .

---

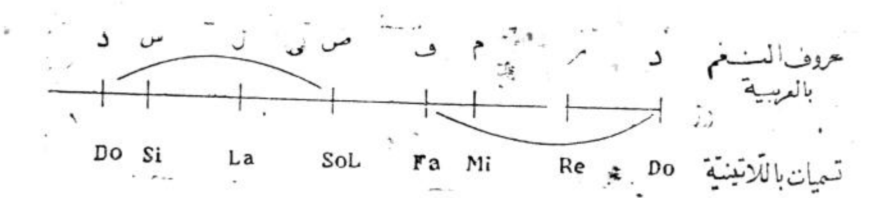
(١) انظر : فى الإيقاعات ، دور أصل (الرمل) .

ثم يُجزَأ النصفُ الثانى من شطر البيت مع الاستقرار على « الدوكاه » بجنس (البياتى)، وعلى ذلك النّحو يمكن تَزْيِين الصّوت عند الأداء بتشبيع النغم المبانى بمـا يُلائمها ، دون الخُروج عن دور إيقاع اللحن وجنس نغمه .

فتلك هى طريقةُ المؤلّف فى تدوين الألحان ، ولم يسبقهُ إليها أحدٌ قبلَه من النظريّين العرَب الذين اشتغلوا بصناعة الموسيقَى ، وواضحٌ أن المبدأ فيها أن تسـير النغمُ وإيقاعاتُها على سوِىّ سَـيْر أجزاءِ الأقاويل باللغة العربية ، والأمر كذلك فى الطريقة المُستحدثة الآن نقلاً عن الإصطلاح الأوروبى ، فهى من المبدأ موضوعة لأن يكون سيرُ علاماتِ النغم على سوِىّ سَيْر حُروف اللحن باللغة الأوروبية ، من اليسار إلى اليمين ، بعكس تلك ، والمبدأ فى كليهما واضحٌ أنه لسُهولة النُّطق بحروف الأقاويل .

فطريقةُ التدوين الحديثة على المُدرَجات الصوتيّة إنما تطوّرت بعد جَهدٍ عَبْر اجتهاداتٍ عدّة حتى صارت على هـذا الوجه خيرَ مُصطلحٍ لتـدوين النغم وأزمنتها واتجاهاتِها وكيفيّاتها ، غـير أنه مـتى اقترنت النغمُ المـدوّنة من اليسار إلى اليمين بنظائرها من أجزاءِ الأقاويل بالحروف العربيّة صارت هذه مفكّكةً مشوّهةً يتعذّر النطق بها أو مُتابعتها مع سير النغم ، وهذا ما يُعانيه العرَبُ من قصورٍ فى التدوينات المقرونة بحروف الأقاويل فى الألحان العربية .

وقد حاول بعضٌ من المُحدَثين أن يجعلوا للألحان تدويناتٍ بالعربية ، وأن يجعلوا لنقرات الإيقاع أشكالا تدل على أزمنتها بحيال النغم ، وكان المبدأُ فى التدوين أن تميّز النغم بحروفٍ عربية تؤخذ من أوائل تسمياتها باللاتينيّة ، فيرُمز للنغم السبع الأصلية فى الجمـع المنفصِل بجنس (العجـم) على الأساس (دو Do) فى المنطقة الوسطى بالحروف :



ثم يُوضع لهـا علاماتٌ و إشارات دالةٌ على أزمنتها وتحويلها بالرّفع أو بالخفض، فتصير النغمُ بحيال أجزاءِ الحروف سواءً .

فأمّا على المَنْهج الذى آرتآه الأستاذ « أحمد أمين الديك » ووضعه فى كُتيّبٍ صغير سنة ١٩٢٤ م، باسم (نوتة عربية للموسيقَى) فهو أن جعل تلك النغم الوسطى فى مستطيل بين خطّين وجعل نظائرها بالقوة، ممّا على جانبَيْها، بحروفها كذلك، إمّا تحت أو فوق المنطقة الوسطى ، ثم قَرن الحـروفَ بعلاماتٍ خاصّةٍ للتحويل بالرفع أو بالخفض آتّخذها من تشكيلِ الإعراب فى اللّغة، وجعل للأزمنة فى مدّات الأصوات أو قطعها بالسكون أشكالًا وخطوطًا مُميّزة .

غير أن هــذه الطريقة لم تنتشر بسبب أنّ الاصطلاحَ الأوروبى كان أكثر ذيوعًا فى التدوينات لسُهولة الأخذ به ، فأشكالُ النغم تجمع بين تسمياتها وأزمنتها فى الإيقاع دونَ الحاجة إلى تمييزها بإشاراتٍ أُخَر ، فأما علاماتُ التحويل فهى تخدُم المدرّج بأكمله فلا يبقَى إلّا ما هو عارضٌ منها ، وكان الأجدَرُ بالمؤلّف أن يقرن تسمياتِ النغم من تلك الحُـروف العربيــة بمصطَلحاتٍ و إشارات التدوين الأوروبى سواءً ، من غير أستنباط أشكالٍ أُخَر لهـا ، فإنه بذلك قد تبدو هذه الطريقة أكثر فائدة لتدوين الألحان بالعربية .

ومع ذلك ، فإن الأصلَح فى هــذا أن تُجعل علاماتُ النّغم و إشاراتُها كما هى بأشكالهـا ، ثم تُرتّب فى المدرجات على سوِىّ سير الحُـروف فى أجزاءِ الأقاويل

بالعربيّة ، دون أن يعتريَ أشكالَها تغييرٌ يذكر ، فإنها فى ذواتها تارةً تُجعل متّجهةً من رؤوسها إلى أعلى وتارة مُتّجهةً إلى أسفل، فلا يُعدّ سيرُها من اليمين إلى اليسار بمثابة نقصٍ يلحقُ أشكالها ، وأيضًا لا يلحق النغمةُ نقصٌ متى وُضعت إشارةٌ لها على يمين رأس العلامة الدالّة عليها أو على يسارها، فعلاماتُ النغم والرّموز المصُطلَح عليها فى التدوين لايصيبها تغييرٌ يُذكر بالقَدْر الذى يلحقُ الحروفَ فى أجزاءِ الألحان بالعربيـة متى جُعلت على نَكْس ترتيبها ، ممّـا يُضطَرُّ فيه إلى تفكيك المُتّصلات فتحصُل حيرةٌ فى توزيعها معكوسةً فى آتجاه النغم وتضطربُ كتابتُها بين التّشديد والوَصْل وهمزِ الحروف وحَذْفِ بعضها فى النطق .

والمُتأمّل فى ذلك يجدُ أنّ بعض النغم المُمطّطةِ قد تكرّر فى اللحن أو تشبّع فتستوفى واحدةٌ منهـا أو آثنتان جُمـلةً من الحـروف المتّصلة فى جزءٍ واحدٍ به تنوينات وهَمْزات يتعذّر تفكيكُها ، ويجدُ أيضًا أن بعضَ الحروف الممتدّة مع النغم قد تطُول بالتشديد أو بالمدّ فيستوفى الحرفُ أو الحرفان منها عدّةَ نغم متّصلةٍ فى جزءٍ واحد، وقد يحدث فى الحرف ترجيعاتٌ و بداياتٌ يتعذّر تدوينها متى خرجتْ عن المجَرى الطبيعىّ فى النطق بها .

فالتدوين الحـديث صالحٌ تمـامًا لتدوين الألحان متى كانت هـذه نغمًا من الآلات فقط ، فأمّا متى جُعلت النغمُ المدوّنةُ كذلك بحِيال أجزاءِ القول بالعربية فإنه يلزم حينئذٍ إخضاعُ سَـيْرِ علاماتها وفقًا لاتّجاه الحروف وتقطيعاتها .

وقد نظر هـذا النظرَ أهلُ الدّين من رجال الكنيسة الشرقية ، فإنه عنـدما أخذت اللغة العربية تحلّ محلّ اليونانيّة القديمة فى أكثر الترانيم والطُّقوس صارت تدويناتُ الألحان تُؤخذ حينئذٍ من اليمين لتسير على آتجاه الحروف فى النصّ العربىّ،

مع تَرْك أشكال العلامات البيزنطيّة الدالّة على النّغم فى التـدوين على حالها وكأنها موضوعةً أصلًا فى ذلك الإتجاه دون أن يعتريها نقصٌ أو تغيير .[1]

فاللغة أوّلُ مَظاهِر القوميّة ، وكذلك الموسيقى والعلمُ بها ، فإنّ قديمَها أصلُ المُحدَث منها ، وقد كانت أوّلُ تدويناتِ الألحان بالعربيّه هى الحروف المستعملة فى اللغة ، وما أظنُّ أن الأُمم الأوروبيّة ، لو أنها أخذت أصلَ التدوين الحديث بعلاماته وأشكاله عن قُدماءِ العَرب ، أنهـم ينظرُون فى مبدأ تغيير سَـيْرِ الحروف باللّغة اللاتينيّة لتصير على عكْس مجَراها ، كما يفعل المُحـدَثون من العرَب الآن ، بل كان لا بدّ لهـم من إخضاع أشكال العلامات الدالّة على النغم لتسيرَ على سوِىّ الحروف فى لغتهم ، أو كانوا يستنبطون علاماتٍ أُخَر مشابهةً أو غيرِ مشابهةٍ دون أن يلجأوا إلى تنكيس حروف الأقاويل المَنظومة فى الألحان .

فلذلك نأمل أن يعمـل المُختصّون من أهل العـلْم بصناعة الموسيقَى النظريّة والعمَليّة على تدوين النغم التى تقْرَن بحروف المنظومات بالعربية على الوجه الذى أشرنا إليه ، وهو أن تُجعلَ علاماتُ النغم سائرةً مع اتّجاه مجَرى الحروف فى أجزاءِ اللحن .

وما ذكرناه ، فيما تقدّم من أمر النّغم والأجناس وتدويناتِ الألحان ، إنّمـا أردنا به أن نجعله مَدخلًا إلى هذا الكتاب ينّبه الناظرَ فيه حتى يكون على بيّنة من أمرها فى مواضعها منه .

* * *

(١) أنظر : (مبادىء الموسيقى الكنسية اليونانية) للأب أنطون هبى — وفيه أمثلة مدونة ، طبع بيروت سنة ١٩٢٩ م .

وأنظر : (مزامير وتسابيح وأغانى روحيـة) موقعة على ألحـان موافقـة — مدّونة بالأتفاقات Harmony طبع بيروت سنة ١٨٨٥ م .

فأما النسخ الخطّية والمُصوّرة التى آعتمدنا عليها فى التحقيق ، فهى :

١ — نسخة ورمزنا إليها بحرف (ن) .

وهى بالتصوير الشمسىّ عن الأصل المحفوظ بمكتبة « نور عثمانيه » بالآستانة ، رقم ٣٦٥٣ مؤرخة سنة ٦٣٣ هـ ومكتوبة بالخط النَّسخ المَشكُول ، ومنها بدار الكتب المصرية نسخةٌ رقم ٣٤٩ « فنون جميلة » ، وهذه أقدَمُ النُّسخ التى وُجدت من كتاب (الأدوار) .

أولها : « بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله ربّ العالَمين وصلواته على سيّدنا محمد وآله ، أما بعدُ فقد أمرنى من يجب علىّ آمتثالُ أوامرِه والتيمُّن بالسّعيِ فى مسالِك مَرامِى خواطرِه أن أضعَ له مختصراً ... ... » .

وآخِرها : « تمت بحمد الله تعالىٰ وحُسن توفيقه ، اللّٰهم صلِّ على سيّدنا محمدٍ نبيّ الرحمة وشفيع الأُمّة وآلهِ الطاهرين وسلّم ، فى شهور سنة ثلاثٍ وثلاثين وستمائة ، اللّٰهم آغفر لكاتبِهِ ولقارئِه ولمَن نظر فيه وقال آمين ياربّ العالمين » .

٢ — نسخة ورمزنا لها بحرف (ع) .

وهى بخط عبد الكريم السهروَرْدىّ مؤرّخة سنة ٧٢٧ هـ مكتوبة بخطّ النّسخ المشكول ومحفوظةٌ بدار الكتب المصريّة تحت رقم ٤٢٨ « فنون جميلة » .

أوّلهُا : « بسم الله الرحمٰن الرحيم وبه العصمة ، أمّا بعد ، فقد أمرنى من يجب على آمتثالُ أوامره ... ... » .

وآخِرها : « ولنكتفِ بهذا القدر فى هذا الفن ، كتبه الفقيرُ إلى الله عزّ وجلّ عبد الكريم السهروَرْدىّ فى أوائلِ جُمادى الأُولى سنة سبع وعشرين وسبعمائة ، حامداً آلله ومُصلياً على نبيّه محمدٍ وآله ومُسلّما » .

وبآخر هذه النسخة، بغير خط الناسخ، الضروب الستةُ ثم رَسْمٌ لآلة «الجنك».

٣ — نسخة رمزنا لها بحرف (س).

وهى مأخوذةٌ بالتصوير الشمسىّ عن مخطوط بمكتبة الآستانة تاريخه سنة ٧٢٦ هـ ومكتوبٌ بخطّ نسخ قديم، وهى محفوظة بدار الكتب المصريّة برقم ٥٠٧ «فنون جميلة».

أوّلها: «بسم الله الرحمٰن الرحيم الحمدُ لله ربّ العالمين وصلواتُه على خاتَم الأنبياء والمُرسَلين محمّدٍ وآلهِ أجمعين، أمّا بعد، فقد أمرنى من يجب علىّ آمتثال أوامره ... ...».

وآخِرها: «ولنكتفِ بهذا القَدْر فى هذا الفنّ، والله أعلمُ بالصواب، نجزَ تعليقُه يوم الإثنين ثامن جُمادى الآخرة أحدِ شهور سنة ستّ وعشرين وسبعمائة، والحمد لله وحده وصلواتُه على خيرتهِ وخلَفه محمدٍ نبيّه، وعلى آلهِ الطيّبين الطاهرين وسلّم تسليما».

٤ — نسخة رمزنا لها بحرف (ب).

وهى صورةٌ شمسيّة عن مجموعةٍ خطيّة بمكتبة جامعة «أكسفورد»، رقم ٥٢١ تبدأ بالترقيم الإفرنجى من صفحة ١١٨، مكتوبةٌ بخطّ يوسفَ بنِ نعمانَ الكاتب الماردينىّ فى سنة ٧٣٤ هـ، وقابَلها على نسخةٍ بخط الشيخ شمس الدين السهروَرْدىّ تلميذ المُصنّف فى سنة ٧٤٦ هـ.

أولها: «بسم الله الرحمٰن الرحيم، يقول العبد الضعيفُ الفقيرُ الى الله تعالىٰ عبدُ المؤمن الأرموىّ أنالَهُ الله مطلوبه، بعد حمد الله تعالىٰ والصلاة على نبيّه محمدٍ وآلهِ، أمّا بعد، فقد أمَرنى من يجبُ على آمتثالُ أوامرِه والتيمّن بالسّعى فى

مرامى خواطره، وهو مولانا ، ملك الفضلاءِ ومفخَر النبلاءِ وسلطان العلماءِ وتاجُ الوزراءِ وفريدُ دهرِه وقريعُ زمانهِ ووحيدُ وقتهِ ، الخواجه نصيرُ الملّة والحق والدّين كهفُ اللاجئين وقِبلةُ القاصدين ، محمّد الطوسىّ أعلا الله شأنه فأنار فى سائر الآفاق بُرهانه ، أن أضعَ له مختصرًا ... ... » .

وآخِرها : « ولنكتفِ بهـذا القَدْر من هذا الفنّ ، واللهُ أعلم ، تم الكتابُ تعليقُ الفقـير إلى الله تعالىٰ يوسُف بن نعمان المـاردينىّ غفر الله ذنوبه ، فى ربيع الآخِر سـنة أربعٍ وثلاثين وسَبعمائة هجـريّة ، من نسخةٍ كثيرة الغلَط والاشتباه ، نسأل اللهَ توفيق نسخةٍ صحيحةٍ لنُقابلها بها ، والحمدُ لله ربّ العالمين » .

« ثم قابلها العبدُ بنسخةٍ بخطّ الشيخ شمس الدّين السهروَرْدى تلميذِ المُصنِّف رحِمهُ اللهُ تعالىٰ مُصحَّحةً عليه مقروءةً بحضرته وصحّحها بقدرِ طاقته فى ربيع الآخِر سنة ٧٤٦ هـ ، والحمد لله » .

وهنا يلزمنا أن نُنوّه أن للمؤلّف كتابًا آخَر باسم : (الأدوار فى علم التأليف)، عن نسخةٍ بمكتبة الفاتح باستامبول رقم ٣٦٦٢ — يقع فى ٧٢ ورقه وفيه خمسةُ عشرَ فصلاً ، بعضُها مشابه بوجهٍ ما إلى كتاب (الأدوار) ، هـذا الذى قُمنا بتحقيقهِ ، ولكنه أقلُّ كمالاً ، ويبدو أنه كان بِدايةً ، أو تجربةً أُولىٰ له .

أوّلُه : « بسم الله الرحمٰن الرحيم، وما توفيقى إلّا بالله ، الحمدُ لله ربّ العالمين وصلواته على سيّدنا محمدٍ النبىّ وآلِهِ الطاهرين ، وبعدُ : فقد سألنى بعضُ إخوانى أن أضعَ له كتاباً يشتمل على معرفة كيفيّة أدوار النغمات وتأليفها ... ... » .

وآخِرُه : « وهـذا ما أردنا بيانه من معرفة كيفيّة أدوار الأنغام والإيقاع ومعرفةِ نسب أبعاد الأنغـام وحَصر الأزمنـة التى بين النقـرات — تمّ كتابُ

(الأدوار فى علم التأليف) ، والحمـدُ لله ربّ العالمين وصلواته على سيدنا محمدٍ النبىّ وآلهِ الطّيبين الطاهرين » .

ونحنُ إذ نقدّم من تُراثنا العربىّ فى صناعة الموسيقى كتابَ (الأدوار) لصفىّ الدين عبد المؤمن الأرموىّ المتوفى سنة ٦٩٣ ﻫ ، بعد أن آستوْفينا ما غَمُض منه ، فإنّا نأمل أن يكون ذا فائدةٍ علميّةٍ عنـد أهل الصناعة النظريّة وأن يكون ذا فائدةٍ أكثرَ عند أهل الصّناعة العمليّة ممّن يتوقون إلى معرفة أصناف الجماعات اللحنية وتركيب أجناسها ، فإنّ فى تلك التى صنّفها المؤلّف مادّةً غزيرةً لاستخراج كثيرٍ من أصناف مقامات الألحان ، غيرِ متداولةٍ على الأكثر فى زماننا ، ولكنها بديعةٌ فى المُسموع متى أحسن أداؤها ٠

المحـــقق

* * *

بسم الله الرحمن الرحيم

كتاب الأدوار فى الموسيقى

لصفى الدين عبد المؤمن بن يوسف أبى المفاخر الأرموى البغدادى

المتوفى سنة ٦٩٣ هـ

أمّا بعد ، فقد أمرنى من يجب علىّ امتثالُ أوامره والتيمّن بالسّعى فى مسالك مرامى خواطره[(١)] ، أن أضعَ له مختصرًا فى معرفة النّغم ونسب أبعاده وأدواره ، وأدوار الإيقاع وأنواعه ، على نهجٍ يُفيد العلمَ والعمل[(٢)] ، فبادرتُ إلى ما أمرَ به ممتثلًا ، وبيّنتُ ، ممّا سنح للخاطر فيه ، ما إذا أمعن الناظرُ فيه انكشفَ له ٢ ن
ما لم يتفطّنْ إليه الأكثرُ[(٣)] ممّن أفنَى جُلّ زمانه فى هذه الصناعة .

وجعلتُ مَدارهُ أوّلًا على وترٍ واحدٍ لئلّا يتعذّر على المُبتدئ استخراجُه ، ٢ ع
وذلك لأن الأصعَب على مَن يَروم المُباشَرة عملًا هو اصطحاب الأوتار ، والوتر

---

(١) فى نسخة (ب) : « ... بالسعى فى مرامى خواطره ، وهو مولانا ملك الفضلاء ، ومفخر النبلاء، وسلطان العلماء، وتاج الوزراء، وفريد دهره وقريع زمانه ووحيد وقته الخواجة ، نصير الملة والحق والدين كهف اللاجئين وقبلة القاصدين ، محمد الطوسى أعلا الله شأنه وأنار فى سائر الآفاق برهانه أن أضع له مختصرا ...... » .

(٢) كذلك فى جميع النسخ ، وفى نسخة (ب) : « ... على نهج يفيد علما وعملا » .

(٣) فى نسخة (ن) : « ... إليه أكثر ما أفنى زمانه » .

الواحدُ لا يفتقِرُ إلى اصطِحاب ، إذ الإصطحابُ هو نسبةُ مُطلق وترٍ إلى آخَر .

ورتّبته خمسةَ عشر فصلًا :

	الفصل الأوّل	فى تعريف النّغم و بيان الحِدّة والثِّقل .
	الفصل الثانى	فى تقسيم الدّساتين
ع ٣	الفصل الثالث	فى نِسب الأبعاد
	الفصل الرابع	فى الأسباب المُوجِبة للتّنافُر
	الفصل الخامس	فى التأليف المُلائم
	الفصل السادس	فى الأدوار ونِسَبها
ع ٤	الفصل السابع	فى حكم الوترين
ن ٣ / ١١٩ ب	الفصل الثامن	فى تسوِية أوتار العُود وآستِخراج الأدوار منه .
	الفصل التاسع	فى أسماءِ الأدوار المشهورة[1]
	الفصل العاشر	فى تشارُك نغم الأدوار
	الفصل الحادى عشر	فى طبقات الأدوار[2]
ع ٥	الفصل الثانى عشر	فى الاصطِحاب الغَير المَعْهود
	الفصل الثالث عشر	فى أدوار الإيقاع
	الفصل الرابع عشر	فى تأثير النغم
	الفصل الخامس عشر	فى مُباشَرة العَمل

* * *

---

(١) فى نسخة (ن) : « فى الأدوار المشهورة » .

(٢) فى جميع النسخ عدا نسخة (ع) : « فى أدوار الطبقات » .

الفصـــــل الأوّل

فى تعريف النّغم وبَيان الحِدّة والثِّقَل

النّغمةُ صوتٌ لابثٌ زماناً على حَدٍ ما من الحِدّة والثِّقَل ، محنونٌ إليه بالطّبع ، ٦ ع
ولكلّ نغمـةٍ نظيرٌ[(١)] من الحِدّة والثِّقَل . ١ س

ولا يقـالُ[(٢)] للنغمة إنهـا ثقيلةٌ أو حادّةٌ إلّا بالنسـبة إلى أُخرى ، فإنّ النغمةَ ٤ ن
المسموعةَ من نِصف الوتر حادّةٌ بالنسـبة إلى النغمة المَسْموعة من مُطلقِه ، ثقيلةٌ بالنسبة إلى النغمة المَسموعة من ربُعِه ، وكذلك النغمةُ المَسموعة من الرُّبع حادّةٌ بالنسبة إلى النغمة المَسموعة من نصفِه ، ثقيـلةٌ بالنسبة إلى النغمة المسموعة من الثُّمن .

وكلُّ[(٣)] واحدةٍ من هذه النغماتِ الأربع نظيرةُ بعضِها لبعض ، وتقـومُ كلُّ ٧ ع
واحدةٍ منها مقامَ الأُخرى فى التأليف .

---

(١) فى نسختى (ن) و (س) : « نظيرة من الحدة ... » .

(٢) فى نسخة (ب) : « ثم لا يطلق على النغمة أن يقال لها ... » .

(٣) فى نسخة (ب) : « ولكل واحد من هذه النغمات نظير ... » .

وللثّقَل والحِـدّة أسباب ، فأسبابُ الثِّقَل طولُ الوتر وغِلظُه وإرخاؤه ، وسَعةُ الثُّقَب فى الآلات ذواتِ النّفـخ وبُعدُها من فـم النـافخ[1] ، وأسبابُ الحِدّة ما يقابلُ ذلك ، كقِصَر الوتر ودِقتـه وتزييده ، وضِيقِ الثُّقَب وقُربِهـا من فم النافِخ . ن

* * *

(١) فى نسختى (ن) و (س) : « ... من المنفاخ » .

الفصـــل الثـانى

فى أقسام الدساتين

الدساتينُ هى علاماتٌ تُوضع على سواعِد الآلاتِ ذوات الأوتار، على نسبٍ مخصوصةٍ، ليُستدلّ بها على مَخارج النغم من أجزاء الوتر.

٨ ع ١٢٠ ب والنغماتُ التى عليها مَدارُ الألحــان سبعُ عشرة نغمةً، موجودةٌ فى وترٍ واحد[1].

فلنقسم وتر (ا — م) بقسمَين متساويَين، على نقطة، ونعلّم عليها (يح)[2]،

---

(١) فى نسخة (ب): «فى وتر واحد، فليكن جانب الأنف (ا) وجانب المشط (م) ونقسم الوتر بقسمين متساويين ونعلم على النقطة (يح) ...».

وقوله: «... موجودة فى وتر آخر واحد»: يعنى، أن النغم جميعا يمكن استخراجها من أجزاء وتر واحد دون الحاجة إلى اصطحاب وتر آخر أو وترين، كما فى الآلات.

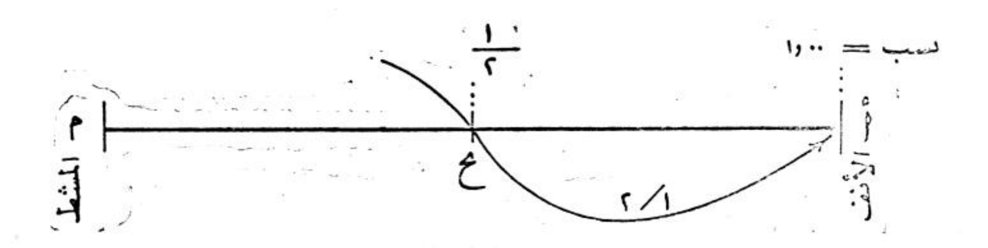
فأما الوتر (ا — م) المقسوم، فقــد جعلناه مقابلا للوتر المسمى الآن عنــد المحدثين فى العــود «عشيران»، من قبــل أن هــذا الوتر هو ما كان يسمى قديمـا فى العود ذى الأربعــة الأوتار، وتر «الـبم»، فهو أثقلها نغمة، وهو بعينه ما جعله المؤلف أساسا للقسمة ابتداء من نغمة (ا).

(٢) نغمــة (يح) المسموعة من منتصف الوتر (ا — م) لما كانت أحدّ بنسبة ضعف مقــدار نغمة (ا) صارت كل واحدة منهما قوة الأخرى فتقوم الحادّة منها فى الألحان مقام الثقيلة.

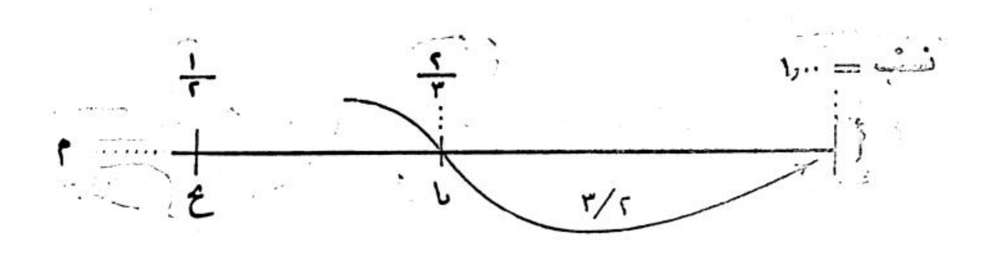
وإذ نغمــة مطلق الوتر (ا) هى المسماة «عشيران» فالحادّة (يح) هى النغمــة المسماة فى العود «حسينى».

فأما البعد الصوتى (ا — يح) فيسمى «البعــد بالكلّ»، من قبل أنه يحيط بجميع النغم المستعملة فى الألحان، على تلك الطبقة.

وليكن جانبُ المُشط (م) وجانبُ الأنف (ا) :



ثم نقسم الوتر ثلاثة أقسام ، ونعلم على نهاية القسم الأول منه (يا)[1] ، وهو القسمُ الواقع فى الطرَف الأثقل ، جهة الأنف[2] :



---

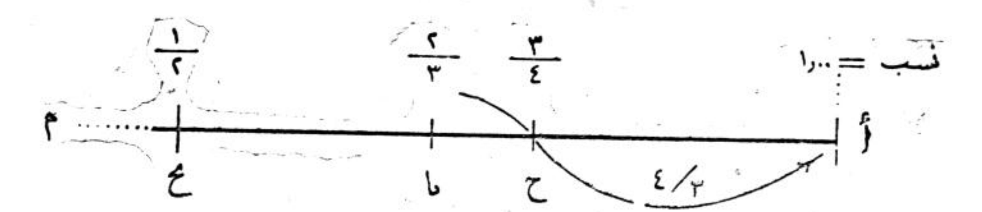
(١) نغمة (يا) لما كانت تسمع من ثلثى الوتر، فهى لذلك أحدّ من نغمة (ا) بنسبة (٣ إلى ٢) وأثقل من نغمة (يح) بنسبة (٣ إلى ٤) ، ولما كانت نغمة (ا) هى نغمة « عشيران » فى العود فرضا ، فنغمة (يا) هى المسماة اصطلاحا الآن « بوسلك » .

وبعد (ا — يا) يسمى « البعد بالخمس » ، من قبل أنه لا يحيط بأكثر من خمس نغمات فى تأليف الأجناس القوية .

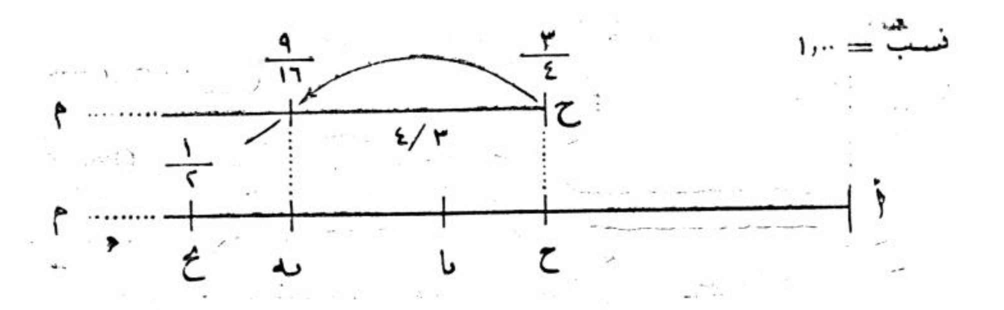
فأما النغمات الثلاث الحادثة من هذا التقسيم ، وهى : (ا) (يا) (يح) على التوالى من الأثقل ، فإن تمديداتها تتناسب مع المتوالية العددية بالحدود : (٢ / ٣ / ٤) .

(٢) « جهة الأنف » : زيادة فى نسخة (ع) .

ثم نقسم الوترَ أربعةَ أقسام ، ونُعلِّم على نهاية القسم الأوّل منه (ح) [1] : ٦ ن



ثم نقسم (ح ــ م) أربعةَ أقسام، ونُعلِّم على نهاية القسم الأوّل منه (يــه) [2] :



---

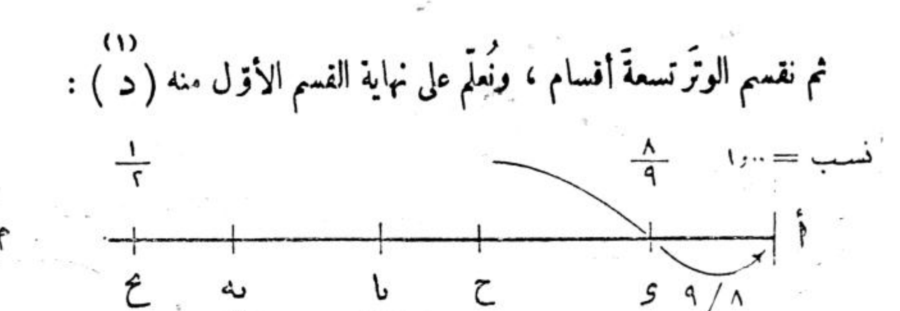
(١) نغمة (ح) لما كانت تسمع من ثلاثة أرباع طول الوتر المطلق ، فهى لذلك أحدّ من نغمة (أ) بنسبة (٤ إلى ٣) وأثقل من نغمة (يح) بنسبة (٢ إلى ٣) ، فتقع فى هـذا التقسيم مساوية فى التسوية المشهورة لأوتار العود النغمة المسماة اصطلاحا « دوكاه » ، وهى نغمة مطلق الوتر الثالث بحسب استعمال المحدثين الآن .

فأما البعد (أ — ح) فإنه يسمّى « البعد بالأربعة » ، بفرض أنه لا يجوز أن يرتب فيه أكثر من أربع نغم فى صنف من الأجناس القوية ، وأما النغمات الثلاث الحادثة (أ . ح . يح) ، فإن تمديداتها من الأثقل إلى الأحدّ تتناسب مع المتوالية التوافقية بالحدود : (٣ / ٤ / ٦) .

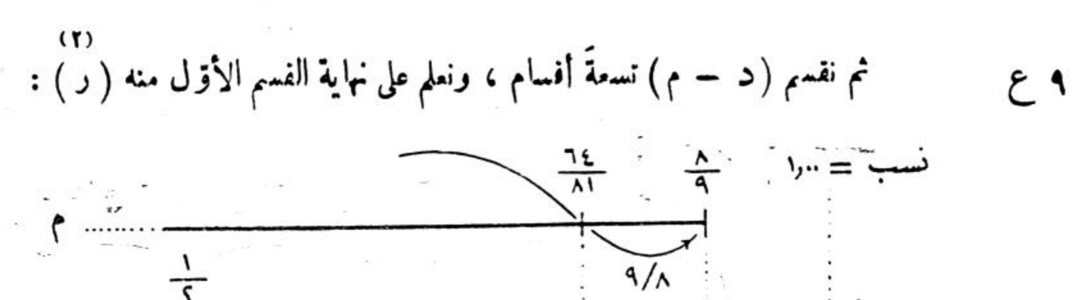
(٢) نغمة (يه) ، لما كانت أحدّ من نغمة (ح) بنسبة (٤ إلى ٣) وأثقل من نغمة (يح) بنسبة (٨ إلى ٩) ، فهى لذلك أحدّ من نغمة (أ) بنسبة (١٦ إلى ٩) فتقع فى هـذا التقسيم مقابلة للنغمة التى نسميها الآن اصطلاحاً (نوا) ، وهى نغمـة مطلق الوتر الرابع فى آلة العود : فيكون بينها وبين نغمة (ح) ، وهى مطلق وتر « الدوكاه » بعد بالأربعة .

فأما النغمات الثـلاث الحادثة ، وهى (أ . ح . يه) ، فإن تمديداتها على التـوالى من الأثقل إلى الأحدّ تتناسب مع أطراف المتوالية الهندسية بالحدود : (١٦/١٢/٩) .

ثم نقسم الوتَر تسعةَ أقسام ، ونُعلِّم على نهاية القسم الأوّل منه (د) [١] :



ثم نقسم (د — م) تسعةَ أقسام ، ونعلم على نهاية القسم الأوّل منه (ر) [٢] : ٩ ع



---

(١) نغمــة (د) لمـا كانت تسمع من ثمـانية أتساع طول الوتر ، فهى لذلك أحدّ من نغمة (أ) بنسبة (٩ إلى ٨) ، وهذه هى نسبة البعد المسمى « الطنينى الأوسط » ، من قبل أنه أوسط الأبعاد الصغار اللحنية الثلاث التى يمكن أن يرتب فيها البعد « الطنينى » .

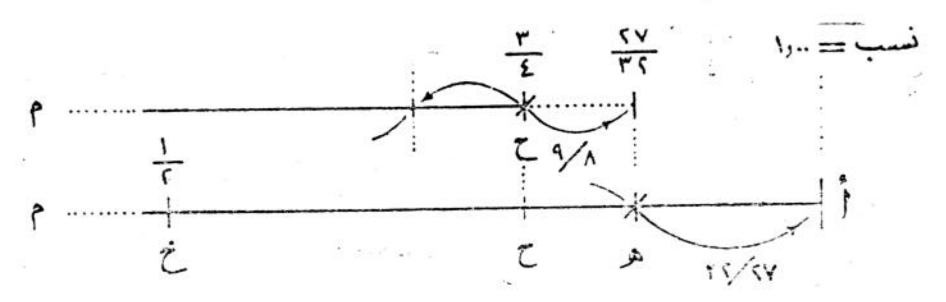
فأما نغمــة (د) بحسب قسمة الوتر ، فإنها تقابل النغمــة التى نسميها اصطلاحا فى وقتنا هــذا : « كوشت » .

(٢) نغمة (ز) تقع أحدّ من نغمة (د) ببعــد طنينى بنسبة (٩ إلى ٨) ، ولمـا كانت نغمة (د) تقع أحدّ من (أ) بمثل هذه النسبة ، صارت نغمة (د) أحدّ من (أ) بنسبة (٨١ إلى ٦٤) ، وهذه هى مجموع بعدين طنينين متساويين كلّ منهما بنسبة (٩/٨) ، فلذلك صارت النغم الثلاث (أ ، د ، ر) على التوالى من الأثقل فى متوالية هندسية بالحدود : (٦٤/٧٢/٨١) .

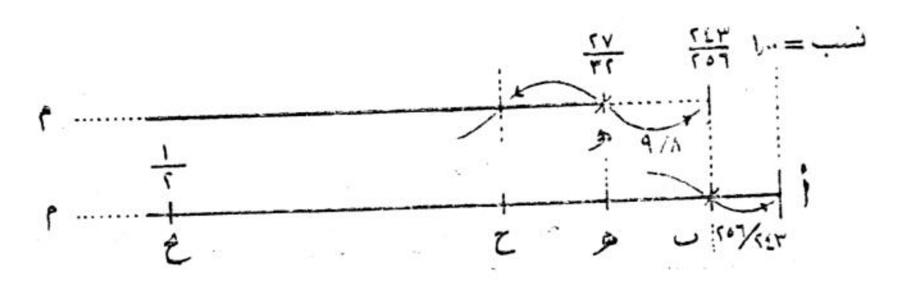
غير أنه لمـا كان توالى بعدين طنينين فى متوالية هندسية يعــدّ متنافرا فى متواليات الأجناس اللحنية خاصة ، صار من اللازم أن يُنظر : أىّ ثلاثة حدود يمكن أن تحيط ببعدين طنينين فى متوالية تأليفية على أساس تمديد النغمة الأساسية الأثقل ؟ ولذلك فالمتوالية العددية بنسبة الحدود (٨ / ٩ / ١٠) أكثر اتفاقا من تلك .

فأما نغمة (ر) ، بحسب هذا التقسيم ، فهى التى نسميها اصطلاحاً فى العود نغمة « زيركلاه » ، وتقع على بعدين طنينين من مطلق وتر « العشيران » صعودا ، وعلى بعد بقية أثقل من نغمــة مطلق وتر « الدوكاه » ، التى هى نغمة (ح) .

ثم نقسِم (ح — م) ثمانيةَ أقسام ، ونُضيف إلى الأقسام قِسماً آخَر من جانب الثِقَل[(١)]، ونعلّم على نهايته (هـ) :



ثم نقسِم (هـ — م) ثمانيةَ أقسام ، ونُضيف إليها من جانب الثِقَل قِسما آخَر[(٢)]، ونعلّم على نهايته (ب) :



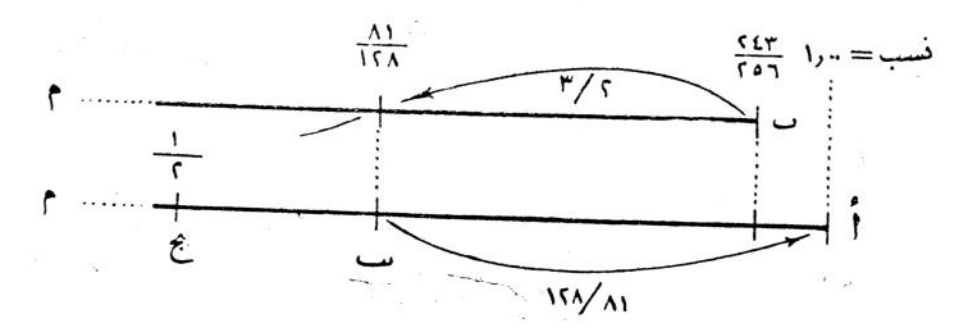
---

(١) نغمة (هـ) لما كانت أثقل من (ح) بمقدار بعد طنيني ، بنسبة (٨ / ٩) ، وأحدّ من نغمة (أ) بمقدار طنيني وبقية ، بنسبة (٢٧/٣٢) ، صارت بذلك في المكان الذي يستعمله المحدثون الآن لاستخراج النغمة المسماة « راست » ، من وتر « العشيران » في العود ، دون النظر إلى تمديد نغمة مطلق الوتر .

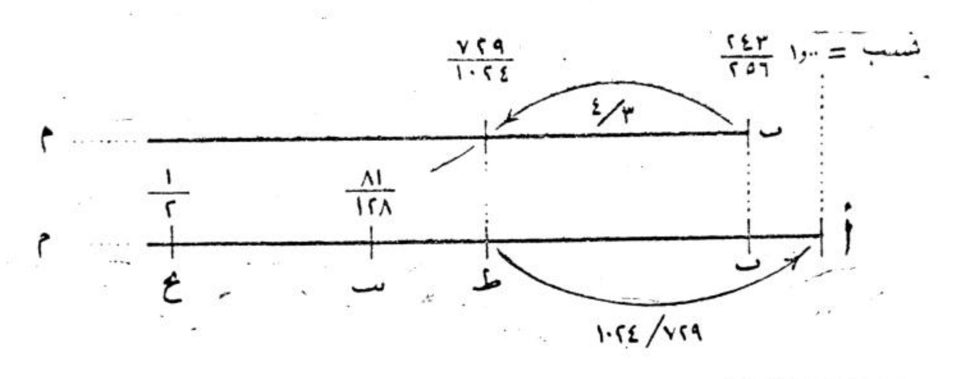
(٢) نغمة (ب) تقع بحسب هذا التقسيم على نسبة (٢٤٣ / ٢٥٦) من طول الوتر ، وهي أقرب النغم إلى (أ) ، كما أن نغمة (د) أقرب النغم إلى (ح) ، وكل واحد من هذين البعدين يسمى « البقية » أو (الفضلة) ، من قبل أنه البعد الذي يفضل من نسبة البعد بالأربعة بالحدين (٣ / ٤) متى فصل منه بعدان طنينيان .

وبعد البقية يعد في ذاته متنافر النغم على تلك النسبة ، غير أنه يبدو في المسموع وكأنه اتفاق النسبة العددية البسيطة بالحدين (١٨ / ١٩) أو (١٩ / ٢٠) أو ما يقرب من هاتين من النسب التي تعدّ أنها بقيات .

ثم نقسم (ب ــ م) ثلاثة أقسام ، ونُعلّم على نهاية القسم الأول منه (يب)[1] :



ثم نقسم (ب ــ م) أربعة أقسام ، ونُعلّم على نهاية القسم الأول منه (ط)[2] :

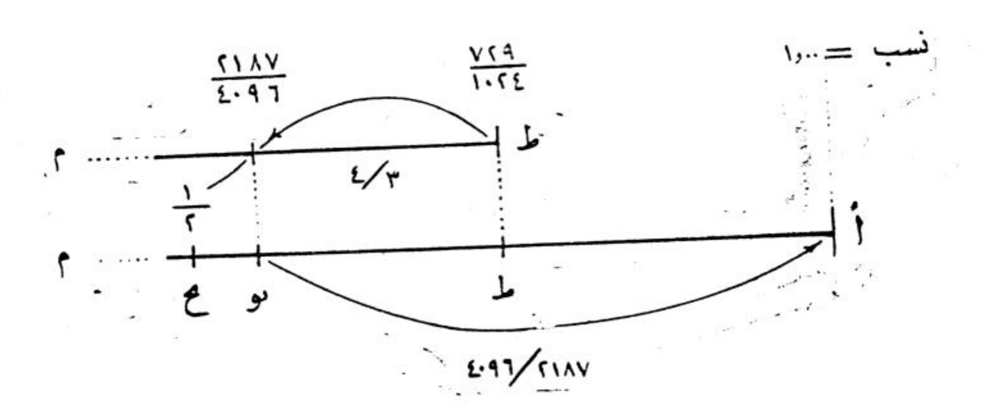


ـــ والنغمة (ب) الحادثة على ذلك البعد هي التي نسميها في وقتنا هذا (عجم عشيران) ، وأما دستان هذه النغمة فالقدماءُ كانوا يسمونه «المجنب» ، والمؤلف هاهنا يسميه دستان «الزائد» ، ويجعل تسمية المجنّب لبُعد (أ ـ ح) .

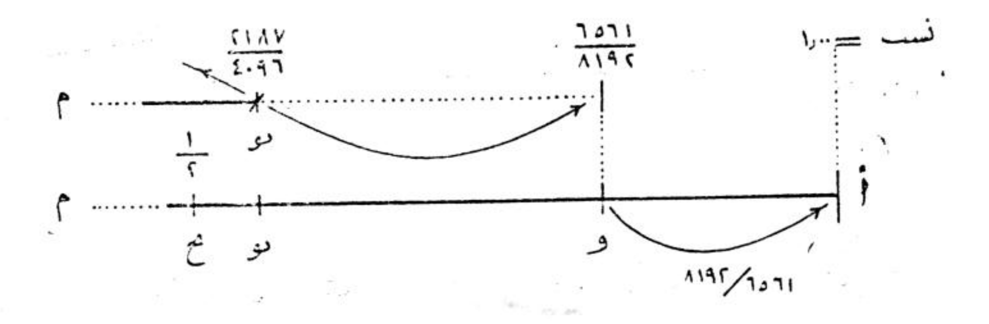
(١) نغمة (يب) بحسب التقسيم تقع على نسبة (٨١ / ١٢٨) من طول الوتر ، فهي بذلك أحدّ من نغمة (ه) ببعد بالأربعة ، ويقابلها في آلة العود مكان النغمة التي يسميها المحدثون الآن «چهاركاه» ، وتسمع من وتر الدوكاه على بعد طنيني وبقية ، أحدّ من مطلق الوتر .

(٢) نغمة (ط) تقع في هذا التقسيم على نسبة ($\frac{٧٢٩}{١٠٢٤}$) من طول الوتر ، ولما كانت على نسبة البعد بالأربعة ، أحدّ من نغمة (ب) ، فهي مقابلة في العود للنغمة التي نسميها الآن اصطلاحا (كرد) ، في التسوية المعهودة ، من قبل أنها تقع أحدّ من نغمة مطلق وتر الدّوكاه (ح) بمقدار بعد بقية .

ثم نقسم (ط — م) أربعة أقسام ، ونُعلِّم على نهاية القسم الأول منه (يو)[١] : ٧ ن



ثم نقسم (يو — م) قسمين متساويين ، ونُضيف إليهما قسماً آخر مساوياً لأحد القسمين ، من جانب الثِّقَل ، ونعلِّم على نهايته (و)[٢] : ١٠ ع

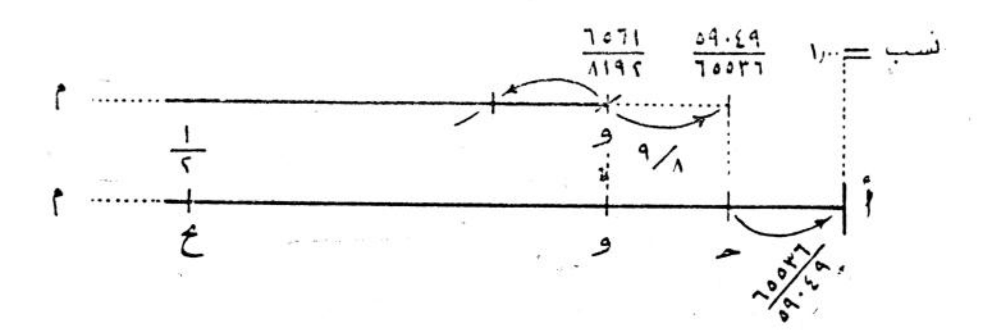


---

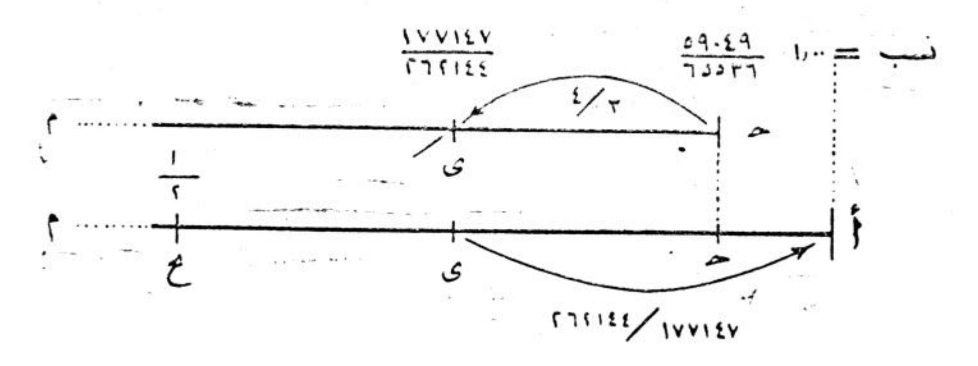
(١) نغمة (يو) بحسب هذا التقسيم تقع على نسبة ($\frac{٢١٨٧}{٤٠٩٦}$) من طول الوتر ، ولما كانت تقع على نسبة البعد بالأربعة أحدّ من نغمة (ط) ، فهى فى التسوية المعهودة فى العود يقابلها النغمة المسماة « حصار » على بعد بقية فوق نغمة مطلق وتر « النوا » .

(٢) نغمة (و) تقع فى هذا التقسيم على نسبة تساوى ($\frac{٦٥٦١}{٨١٩٢}$) من طول الوتر ، وتقابل فى آلة العود ، بحسب التسوية المشهودة ، النغمة التى نسميها اصطلاحا « زيركلاه » ، وهى على بعد بقية أحدّ من نغمة (هـ) .

ثم نقسم (و — م) ثمانيـة أقسام ، ونُضيف إلى الأقسام قسماً آخَر، ونُعلِّم على نهايته (جـ)[١] :



ثم نقسم (جـ — م) أربعةَ أقسام ، ونُعلِّم على نهاية القسم الأوّل منه (ى)[٢] :



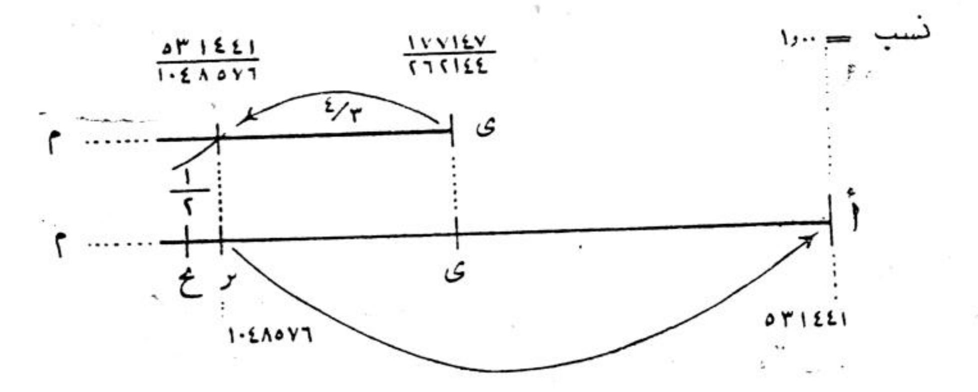
---

(١) نغمة (جـ) فى هذا التقسيم ، لما كانت على نسبة بعد طنينى أثقل من نغمة (و) فإنها تقع من طول الوتر على نسبة ($\frac{٥٩٠٤٩}{٦٥٥٣٦}$) وهذه تقرب بالحدّين (٩ / ١٠) .

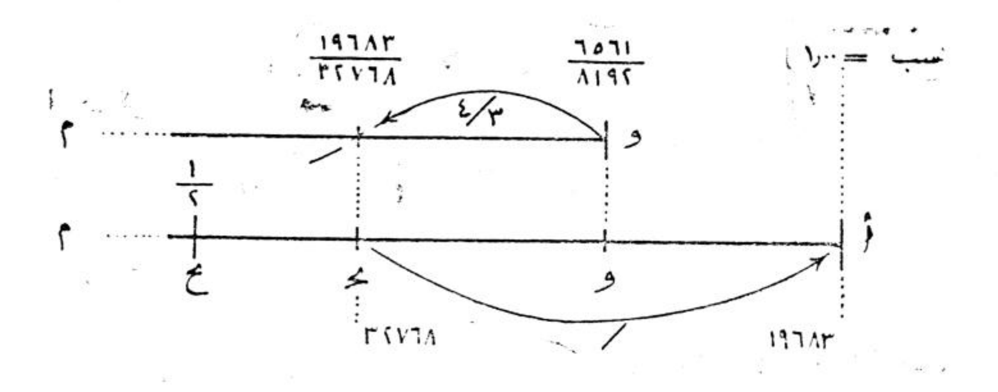
ويراد بها على هذه النسبة ، أن تقابل النغمة التى نسميها الآن اصطلاحاً (عراق) ، فأما دستانها فقد كان القدماء يسمونه « مجنّب السبابة » ويسميه المؤلف هاهنا « المجنّب » .

(٢) نغمة (ى) ، لما كانت على نسبة البعد بالأربعة أحدّ من نغمة (حـ) ، فإنها تقع من طول الوتر على نسبة تساوى ($\frac{١٧٧١٤٧}{٢٦٢١٤٤}$) ؛ وهذه تقرب بالحدين (٢٧ / ٤٠) أو بنسبة (١٥ / ٢٢) أو فيما بينهما ، ويراد بها النغمة التى نسميها فى وقتنا هذا اصطلاحاً « سيكاه » وهى على بعد مجنّب فوق نغمة مطلق وتر الدوكاه ، فى التسوية المشهورة .

ثم نقسم (ى — م) أربعة أقسام ، ونُعلّم على نهاية القسم الأول منه (يز) [١] :



ثم نقسم (و — م) أربعة أقسام ، ونُعلّم على نهاية القسم الأول منه (يحـ) [٢] : ٢ س

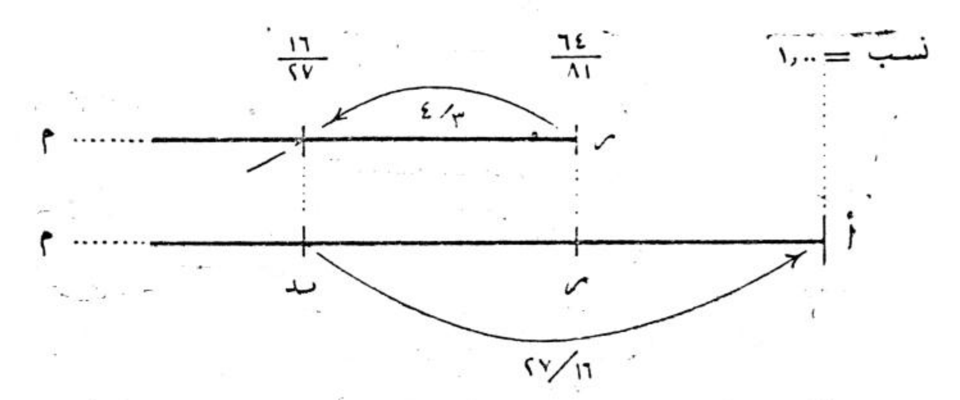


---

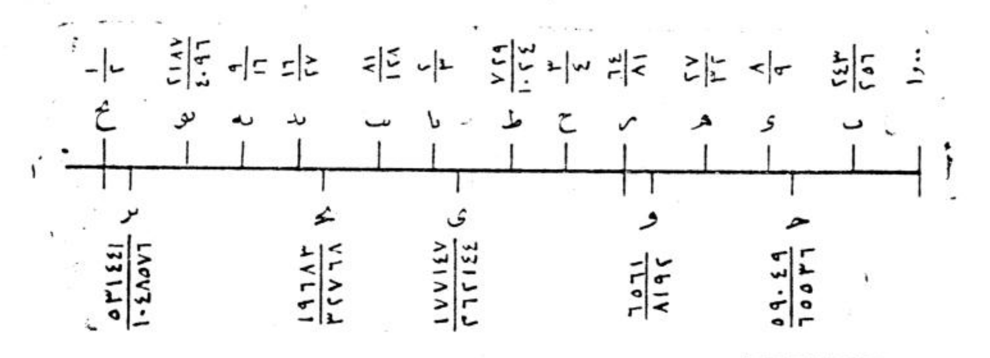
(١) نغمة (يز) ، لما كانت أحدّ من نغمة (ى) بنسبة البعد بالأربعة ، فإنها تقع بحسب هذا التقسيم على نسبة تساوى $\left(\frac{٥٣١٤٤١}{١٠٤٨٥٧٦}\right)$ ، وهذه يمكن أن تقرب بالحدين (١٠ / ١٩) ، ويراد بها مكان النغمة التى نسميها الآن اصطلاحا « شورى » ، بحسب التسوية المشهورة فى آلة العود ، وهى تقع من نغمة مطلق وتر « النوا » على بعد « مجنب » ، وتقع أيضا ، على نسبة بعد ذى الأربعة ، أحدّ من نغمة « سيكاه » .

(٢) نغمة (يحـ) تقع بحسب هذا التقسيم على نسبة $\left(\frac{١٩٦٨٣}{٣٢٧٦٨}\right)$ من طول الوتر المقسوم ، ولما كان ترتيبها على نسبة البعد بالأربعة أحدّ من نغمة (ر) فإنها تقابل فى تسوية أوتار العود النغمة التى نسميها الآن أصطلاحا « حجاز » .

١١ع ثم نقسم (ز — م) أربعة أقسام ، ونُعلّم على نهاية القسم الأوّل منه (يـد)(١) :



فهذه سائرُ أمكنةِ الدّساتين بأسرِها ، وهذا الوتر وقسمته(٢) :



(١) نغمة (يد) فى التقسيم تقع على نسبة (١٦ / ٢٧) من طول الوتر، و يقابلها فى العود بحسب تسويته المشهورة النغمة المسماة (صبا) .

(٢) قوله : « وهذا الوتر وقسمته » ، زيادة فى نسخة (ب) .

فأما تقسيم الوتر ها هنا فكان على أساس استعمال ثلاث نسب أصلية ، وهى :

١ — نسبة البعد ذى الخمس ، بالحدّين (٢ / ٣) .

٢ — نسبة البعد ذى الأربع ، بالحدّين (٣ / ٤) .

٣ — نسبة البعد الطنينى الأوسط ، بالحدّين (٨ / ٩) ، وهى فضل ذى الخمس على ذى الأربع .

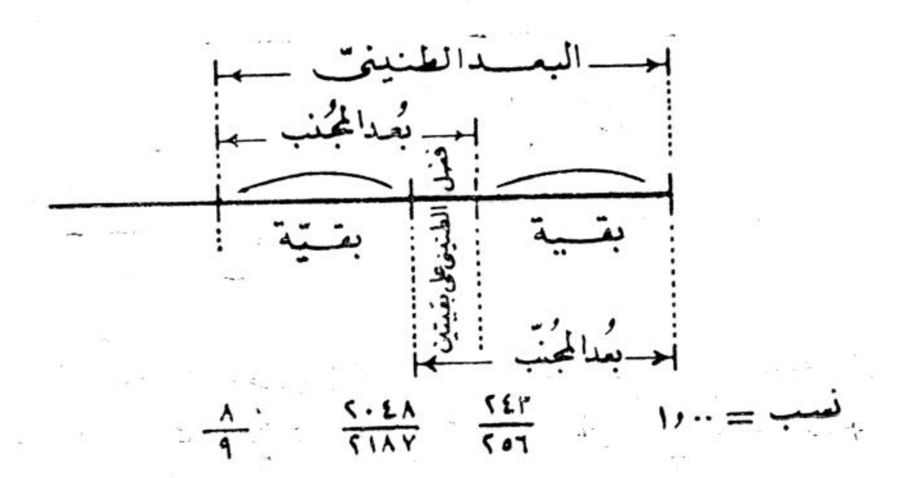
والنغم الحادثة من هذا التقسيم ، إذا استثنينا منها ما هو على أطراف الجماعة بالنسب الأصلية الثلاث ، فأكثرها نغم متنافرة الحدود ، وهى بأعيانها تلك التى تحدث من أبعاد السلم الفيثاغورىّ القديم ، فترتب =

فإن قسَمْنا (يج — م) ، ما بقىَ من الوتر، بنصفَيْن متساويَيْن ، وعلِمنا

— الأبعاد الصغار فيه بتوالى بقيتين فى كل بعد طنينىّ يعقبها فضلُ الطنينى على بقيتين ، هكذا :



أو أن يجعل مرتبا بتوالى بقيتين يتوسطهما فضل الطنينى على مجموعهما ، فيصير هكذا :



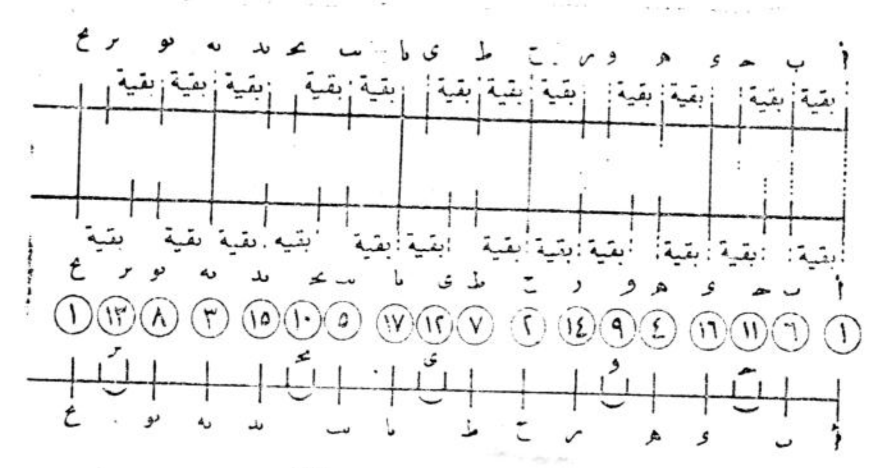
ولما كان توالى نقل الأدوار على غير طبقاتها المعهودة يتحتّم فيه أن يجمع بين هذين الصنفين ، لزم لذلك أن يكون عدد النغم الضرورية جملة بين طرفى الكل اثنتين وعشرين نغمة ، وليس سبع عشرة ، —

٨ ن عليه (له) ، وقسّمنا ما بين (يح — له) كما قسّمنا ما بين (أ — ح) ، حصل لكلّ نغمةٍ من النغمات نظيرٌ[(١)] في الحدّة .

فأما نغمة (أ) فحدّتُها ، كما علمتَ ، (ح) ، إذ نغمةُ مُنتصَف كلّ وترٍ هي

١٢٢ ب حدّةُ نغمة مُطلقه ، فحينئذٍ تكون نغمةُ الجزءِ الثاني من النّصف الثاني حدّةَ نغمة الجزءِ الثاني من النّصف الأول ، التي هي نغمةُ (ب) ، والثالث للثالث ، والرابع للرابع ، وكذلك البَواقِي .

— كما هو موضح بعد بالرسم :



الطبقات السبع عشرة في التقسيم الفيثاغوريّ القديم
ذي الاثنين وعشرين نغمة

فأما ترتيب نغم الأدوار في الطبقات المتوالية ، فإن الأصل في ذلك أن يكتفى بنقل نغم كل دور على طبقتين أو ثلاث تبعا لملائمات النغمة الأساسية ، لأن نقلها على طبقات متقاربة متعددة إنما هو سبيل لإفساد طبقاتها المعهودة أصلا .

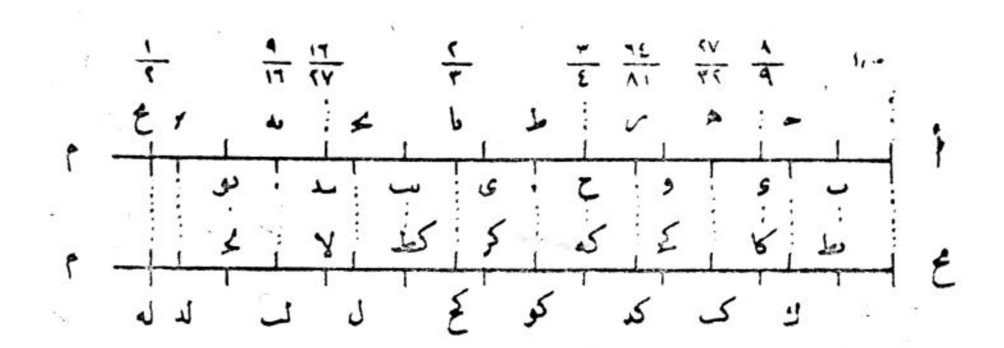
(١) قوله : « حصل لكل نغمة من النغمات نظير ... » يعني ، فيصير لكل نغمة من النغم السبع عشرة التي في الدور الأول نظير أحدّ بالقوة في الدور الثاني من دوري الذي بالكل .

فلنضَـعْ لذلك جدولًا[1] ، ونُعـلّم على النغمات الحَـوادّ[2] ، كما علّمنا على النغمات ١٢ع
الثِّقال ، وهذه هى النّغمُ وحَوادُّها :

النغمة	حادّتها
أ	يح
ب	يط
حـ	ك
د	كا
هـ	كب
و	كج

النغمة	حادّتها
ز	كد
ح	كه
ط	كو
ى	كز
يا	كح
يب	كط

النغمة	حادّتها
يج	ل
يد	لا
يه	لب
يو	لج
يز	لد
يح	له



* * *

(١) هكذا فى نسخة (ب) ، وفى باقى النسخ : « ولنضع لذلك مثالا ... » .

(٢) « الحوادّ » : يعنى بها النغمات الحادّات مما يلى نغمة (يح) .

[illegible] (١) [illegible] (٢) [illegible] ٧١ [illegible] ٨

[illegible] : [illegible] يحصل لكل نغمة من النغمات نظير في الحدة .

١٣٢ ب [illegible]

[illegible]

فأما ترتيب نغم الأدوار في الطبقات المتوالية ، فإن الأمر في ذلك أن نقتصر على تقسيم كل دور على طبقتين أو ثلاث [illegible] النغمة الأساسية [illegible] متشابهة متعددة [illegible] على سبيل [illegible] المعهودة أعلاه .

(١) [illegible]

(٢) [illegible]

الفصـــل الثـالث

فى نسب الأبعـاد

البعدَ هو مجمـوعُ نغمتين مختلفتين فى الحـدّة والثِّقل ، لأنّا لو فرضـنا وترَين ٩ ن
وجعلنـا نغمتَيْهما واحدةً ، كنغمتَى وَترَى الـبمّ والمَثْلث ، حالَ ما يُجعـلا نغمةً ١٣ ع
واحدة، وجُسّتا معًا أو إحداهما ثم الأُخرى ، لا يقالُ[1] إنّ بينهما بُعدًا .

ثم اعـلم أنّ كلّ نغمتين ، إذا جُسّتا ، فإمّا أن تتّفقا أو تتنافَرا ، فإن اتّفقتا
فهو البُعد المتّفِق ، وإن تنافرَتا فهو البُعد المتنافِر .

ثم البُعد المتّفق ، إما أن يكون فى غاية الإتّفاق[2] ، بحيثُ إذا جُسّتا معًا كانتا
كأنهما نغمـةٌ واحدةٌ وقام كُلُّ واحدةٍ منهما مقامَ الأُخرى فى التأليف اللحـنىّ ،
كنغمَتى (أ) و (ح)، فيُسمّى هذا : « البُعدَ الذى بالكلّ »، فنسبةُ (أ) إلى
(ح) نسبةُ الضعف ، لأن نغمة (أ)مقدارُ وترِها ضعفُ مقدارِ وتر (ح) . ١٤ ع ١٠ ن

وإمّا أن تتّفقا معًـا ولا تقوم إحداهُما[3] مَقام الأُخرى، وهما بُعدان : « البعدُ
الذى بالخمس ، والبعدُ الذى بالأربع » .

---

(١) قوله : « ... لايقال إن بينهما بعدا » ، هو من قبيل أن النغمتين المتساويتين فى الحدّة كالواحدة لافرق بينهما ، وأن البعد هو النسبة بين نغمتين مختلفتين فى التمديد .

(٢) « فى غاية الإتفاق » : يعنى ، فى الإتفاق الأعظم ، الذى هو فى المرتبة الأولى ، كالنغمة وصياحها بالقوة .

(٣) قوله : « ولا تقوم إحداهما مقام الأخرى » : يعـنى ، بأن تتفق النغمتان اتفاق المثل إلى نظيره وجزء ، كنسبة (٢ إلى ٣) أو كالنسبة (٣ إلى ٤) ، فهذان هما الاتفاقان الثانى والثالث مما يلى الأعظم الذى هو اتفاق بالقوة ، ولذلك لا يقال فيهما إن نغمة أحد طرفى البعد تقـوم فى التأليف مقام الأخرى .

فأمّا « البعدُ الذى بالخمس » فكنغمَتَى (أ) و (يا) ، فنسبةُ (أ) إلى (يا) نسبةُ المِثْل والنّصف ، لأن وتَر نغمة (أ) مثلُ وترِ نغمة (يا) ومثلُ نصفِه .

وأمّا « البعدُ الذى بالأربع » ، فكنغمَتَى (ا) و (ح) ، فنسبةُ (ا) إلى (ح) نسبةُ المِثل والثُّلث ، لأنّ وتَر نغمة (أ) مثلُ وثُلثُ وترِ نغمة (ح) .

وإمّا أن تتّفقا إذا أُتبِعت إحداهمـا[1] الأُخرى ولا تتّفقان إذا جُستّا معًـا ،

١٥ ب كنغمتَى (ا) و (د) ونغمتَى (ا) و (ج) ، ونغمتَى (ا) و (ب) .
١٢٣ ع

فأمّا مجموعُ نغمتَى (ا) و (د) ، فهو « البعدُ الطنينىّ » ، فنسبةُ (ا) إلى

٣ س (د) نسبةُ المِثل والثُّمن[2] ، لأن وترَ نغمة (ا) مِثلُ وثُمن وترِ نغمة (د) .

---

(١) قوله : « تتفقا إذا أتبعت إحداهما الأخرى ... » : يعنى أن يظهر اتفاق النغمتين إذا رتّبتا متواليتين واحدة بعد أخرى ، ولا يكون بينهما اتفاق إذا امتزجتا فى صوت واحد .

والتى تتفق بالمزج هى النغم التى أبعاد ما بين كل اثنتين منها على إحدى النسب الأصلية الثلاث المتوالية بالحدود : (١/٢/٣/٤) ، يلى هـذه اتفاق النسبتين المتواليتين بالحدود : (٤/٥/٦) ، ولهـا مع ذلك شروط .

أما الأبعاد التى تتفق نغمها فى المتواليات فقط فهى التى تسمى « المتجانسات اللحنيّـة » ، وتؤخذ العظمى والوسطى من هذه ، بتوالى النسب الحادثة تباعا بالحدود : (٦/٧/٨/٩/١٠/١١/ ١٢/ ١٣/ ١٤/ ١٥) ، وتؤخذ البقيّات على الإطلاق ممـا يلى هذه من أعداد المتوالية بالحدود : (١٥/١٦/ ١٧/١٨/١٩/٢٠/ ٢/٢٢) .

وأما التى تلى هذه فى الصّغر فهى المسماة : الأبعاد « الإرخاءات » ، وهذه لا يجوز أن يرتب أحدها بُعدًا فى أصل جنس من الأجناس اللحنية .

(٢) « المثل والثمن » : هى النسبة (٨/٩) للبعد الطنينى ، وهى أوسط النسب الثلاث التى يؤخذ فيها هذا البعد ، فأرخاها النسبة (٧/٨) أو ما يقوم مقامها ، وأشـدّها النسبة (٩/ ١٠) ، غير أن الأشهر فى تسمية البعـد الطنينىّ قديما أن يكون منسوبا بالحدين (٨/٩) ، من قبل أن هذه النسبة هى فضل ذى الخمس بالحدين (٢/٣) على ذى الأربع بالحدين (٣/٤) .

وأما نسبةُ (ا) إلى (ﺟ)، فنسبةُ المِثْــل وثُلثِ خُمسٍ[(١)]، بالتقريب . ١١ ن

وأما نســبة (ا) إلى (ب) ، فهى كنسبة المِثْــل وجزءٍ من تسعة عشر ، بالتقريب ، ويسمّى « بُعدَ البقيّة » .

وأما بُعد (ا — ﺟ) فلم أجد له إسمًا[(٢)] بين أرباب هذه الصناعة ، فلُمسَمّ بُعد (ا — د) بُعد (ط)[(٣)] .

وبُعد (ا — ﺟ) بُعدَ (ﺟ) .

---

(١) فى نسخة (ب) : « ... فكنسبة المثل وجزء من خمسة عشر بالتقريب » .

والنسبة (١٥/١٦) التى جعلها المؤلف للبعد (ا ، ﺟ) ، مقربة أصلا فى التقسيم الذى أجراه عن النسبة ($\frac{٢٠٤٨}{٢١٨٧}$) .

فأما النسبة ($\frac{٥٩٠٤٩}{٦٥٥٣٦}$) المقربة بالحــدين (٩/١٠) فهى أيضا البعــد (ا ، ﺟ) ، كما فى تقسيم الوتر ، وقد أشار إليه المؤلف فيما سلف بأنه مجموع بقيتين مما يلى نغمة (ا) .

(٢) قوله : « فلم أجد له إسما ... » ، هو من قبل أن القــدماء فى مبدأ الأمر كانوا يستعملون الجنس ذا المدتين فكانت الأبعاد صنفين : كبير ، وهو البعد الطنينى ، وصغير ، وهو بعد البقية ، فلما استحدثت وسطى « زلزل » ، فى القرن الثانى للهجرة وسطا بين دســتانى السبابة والخنصر ، واستعمل الجنس القوىّ المستقيم ، صارت الأبعاد ثلاثة أصناف :

« كبير » ، وهو كل بعد طنينىّ تستعمل نغمتاه أعظم الأبعاد الثلاثة فى الجنس القوىّ .

و« صغير» وهو كل بعد بقية يمكن أن يرتب أصغر الأبعاد الثلاثة فى أحد الأجناس القوية أو اللينة .

و « متوسط » وهو كل بعد مساوٍ نصف مجموع الأعظم والأصغر ، وهــذا البعد كان القدماء يسمونه « مجنب السبابة » ، وهو ما سماه المؤلف ها هنا بعد « المجنب » .

ثم استحدث المتأخرون البعد (ا ﻫ) وهو بعد ثانية زائدة ، بنسبة (٦/٧) أو ما يقوم مقام هذه النسبة ، ليكون أعظم الأبعاد الثلاثة فى الجنس اللين .

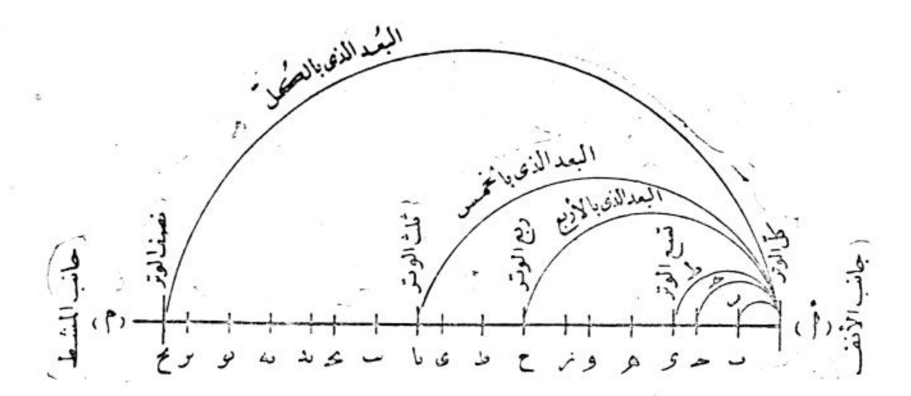
(٣) « بعد (ط) » : منسوب بهذا الحرف رمزًا إلى البعد « الطنينى » .

وكذلك أيضا بعد (ﺣ) فهو منسوب إلى بعد « المجنب » .

وبعد (ب) كذلك ، منسوب إلى بعد « البقية » .

وبُعد (ا — ب) بُعد (پ) .

ولنضع لذلك مِثالًا ، وهو هذا : ١٦ع



وأما نسـبة (ا) إلى (يح) التى نسبتُها نسبة الضّعف ، فنسبتُها إلى (له) نسبةُ الأربعةِ الأمثـال (١) ، لأن وَتَر (ا — م) أربعـةُ أمثالِ وتر (له — م) ، ١٢ن
ويسمّى « البعدَ الذى بالكلّ مرتين » (٢) ، لأنه يشتمل بين طرفيه على سائر النغمات الثِّقالِ وحَوادّها .

وأما نسبةُ (ا) إلى (كه) ، فهى نسبةُ الضعف والثُّلُثَيْن (٣) ، ويسمّى « البعدَ الذى بالكلّ والأربع » .

---

(١) فى النسخ : « وأما نسبة (ا) إلى (له) التى نسبتها إلى (يح) نسبة الضعف فنسبة أربعة أضعاف لأن وتر ... » .

وهذا تحريف ، لأن نسبة (ا) إلى (له) ليست هى نسبة الضعف ولا هى الأربعة الأضعاف ، وإنما هى نسبة الأربعة الأمثال ، والصحيح هو ما أثبتناه فى المتن .

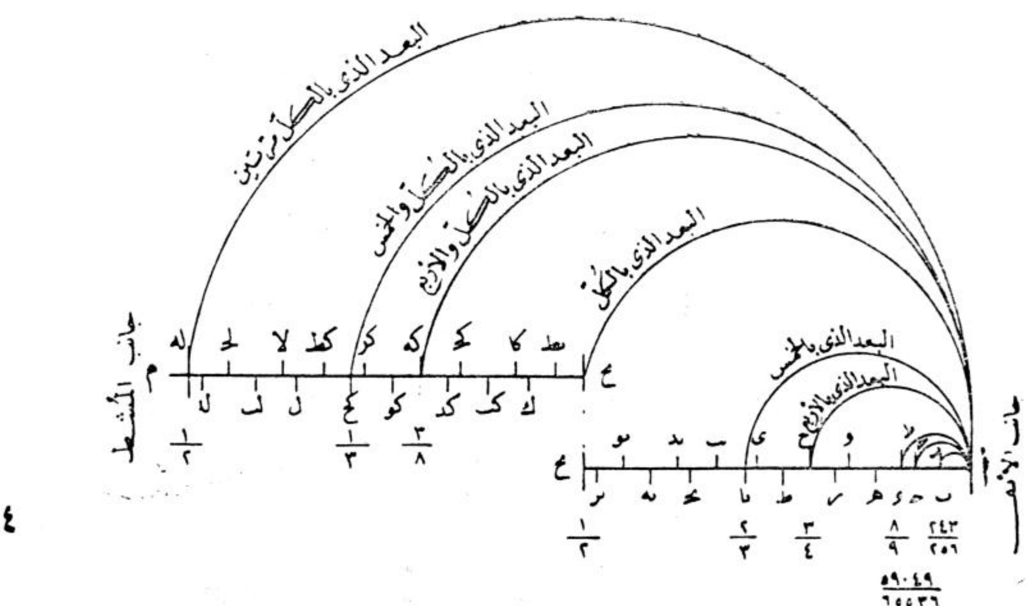
(٢) « البعد الذى بالكل مرتين » : هو ضعف البعد ذى الكل ، ونسبة ما بين طرفيه بالحدين (١ إلى ٤) .

(٣) « نسبة الضعف والثلثين » : هى نسبة المثل إلى ضعفه وثلثى المثل ، كنسبة (٣ إلى ٨) .

وأما نسبة (ا) إلى (كح) ، فهى نسبةُ الثلاثةِ الأمثـال [١] ، ويسمّى « البعدَ الذى بالكلّ والخَمس » .

١٧ ع فهذه الثلاثةُ الأبعـاد أيضًا ، إذا جُسَّت [٢] نغمتا كلّ واحدٍ منها اتّفقتا ، إذ حُكمها حكمُ الثلاثة الأُوَل .

ولنضع لذلك مِثالاً وهو هذا :



١٢٤ب

فهـذه تسعة أبعاد ، ثلاثةٌ منهـا تُسمّى « الأبعادَ الصُّـغرىٰ » ، وتُسمّى « الأبعادَ اللحنيّة » ، وهى : بُعد (ا — د) ، وبُعـد (اٌ — ج) ، وبُعد ١٣ ن (ا — ب) ، والسـتة الأُخرى هى « الأبعاد الكُبرىٰ » ، وقـد يُسمّى بعـدُ ذِى الخمس وبُعد ذِى الأربع : « الأبعادَ الوسطى » .

---

(١) « نسبة الثلاثة الأمثال » : هى النسبة بالحدين (١ إلى ٣) .

(٢) فى نسختَى (ن) و (ع) : « إذا جست نغمتان منها معا اتفقتا ... » .

وإذ كانت نسبة (ا) الى (ح) نسبةَ المِثْـل والثُّلث ، ونسبةُ (ب) الى (ط) أيضًا ، فكذلك نسبةُ :

(ج) الى (ى) و (د) الى (يا)

١٨ ع و (ﻫ) الى (يب) و (و) الى (يج)

و (ز) الى (يد) و (ح) الى (يه)

و (ط) الى (يو) و (ى) الى (يز)

و (يا) الى (يح) و (يب) الى (يط)

و (يج) الى (ك) و (يد) الى (كا)

و (يه الى (كب) و (يو) الى (كج)

و (يز) الى (كد) و (يح) الى (كه) ، كل منها هو البعد الذى بالأربع .

وإذا سمـع المرتاضُ بالسّماع النغماتِ[1] وتحقق عنده حالُ نِسَبها ذوقاً لا تقليدًا ، يُشتَبه عليه البعدُ الذى بالأربع بالبعدِ الذى بالخَمس ، إذا سَمع الطّرفَ الأحدّ[2] أوّلا

١٤ ن ثم الطّرَف الأثقلَ ، ولنُبيِّن سببَ الاشتِباه النفسيّ : فنقول :

١٩ ع قد علمتَ أنّ نسـبة (ح) الى (يح) هى البعـدُ الذى بالخمس ، فإذا سُمـع

---

(١) فى نسـخة (ب) : « والمـرتاض بسماع النغمات إذا تحقق نسبها ذوقا لا تقليدا المشتبه عليـه ... » .

(٢) فى نسخة (ب) : « إذا سمع الطرف الأحد قبل الأثقل ... » .

بَعد (ح) نغمةُ (ا) ، فكانما سُمع (ح) ثم (يح) [(١)] ، وليس كذلك إذا تقدّم الأثقَلُ ، فى الحسّ ، على الأحدّ .

وكذلك أيضًا يُشتَبه عليه البُعد الذى بالخمس بالبعــد الذى بالأربع للسّبب ٤ س
المذكور [(٢)] ، وأما غيرُ المُرتاض فلا ، إذ ليس التّقليدُ كالوقوف على الكُنه [(٣)] .

فإذا كان (ا — يا) بُعد ذِى الخمس فكذلك :

(ب — يب) و (ج — يج) و (د — يد) وقس الباقى عليه .

---

(١) وهــذا القول هو من قِبل أن نغمة (يح) هى بالقوّة نغمة (ا) ، وكلّ منهما تقوم مقام الأخرى .

فالبعد (ا — ح) إذا سمــع منه نغمة (ا) ، وهى الأثقل ، أوّلا ، ثم تليها نغمة (ح) فهو البعد بالأربعة غير مشتبه فيه ، لأن الثانية حجبت قوّة الأولى . فأما إذا سمعت نغمة (ح) ، وهى الطرف الأحدّ ، أولا ثم تليها نغمة (ا) فقد يكون الأشتباه هنا بذى الخمس ، لأن (ا) التى سمعت أخيرا هى بالقوّة (يح) ، فكأنك استعملت نغمتى (ح — يح) ، وهما بعد ذى الخمس ، وذلك لأن (ح) أقرب إلى (ا) وتقع توافقيا بين نغمتى (ا) و (يح) ، فى المتوالية بالحدود :

٣	/	٤	/	٦
(ا)		(ح)		(يح)

(٢) « للسبب المذكور » : أى ، للسبب الذى قيل آنفا ، فإنه قــد يشتبه مسموع البعد الذى بالخمس (يا — ا) بأنه البعد ذو الأربعة (يا — يح) ، من قبل أن نغمة « يا » هى أقرب إلى « يح » وتقع وسطا عدديا فى المتوالية بالحدود :

٢	/	٣	/	٤
(ا)		(يا)		(يح)

فأما البعد بالخمس متى استنطق منه (ا) ثم (يا) فلا يشتبه فيه بذى الأربعة ، وذلك للسبب الذى أشرنا إليه قبلا .

(٣) « الكُنْه » : غاية الشىء ونهايته .

وكذلك الأبعادُ الصغرى ، فإنّ نسبة :

٢٠ ع (ب) إلى (ﻫ) و (ج) إلى (و) و (د) إلى (ز) أبعادٌ طنينيّة .

والبعد الذى بالكلّ مرّتين ، طرفاه (أ) و (له) ، ويشتمل على الأبعاد

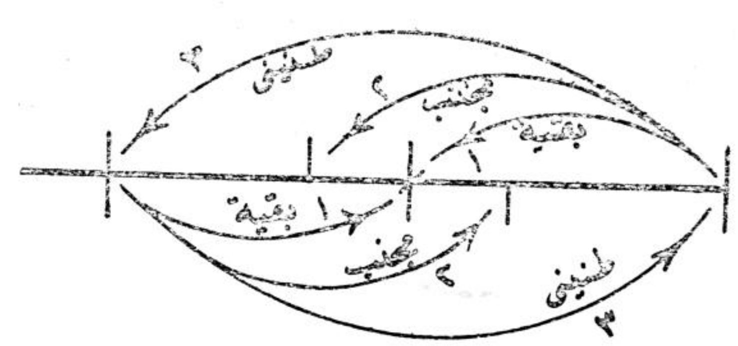
١٥ ن التسعة ، وطرفا الذى بالكلّ والخمس يشتملان على ثمانية ، وذو الكلّ والأربع على سبعة ، وذو الكلّ على ستة (١) .

والبُعد الذى بالخمس يشتمل على خمسة ، والبُعد الذى بالأربع على أربعة .

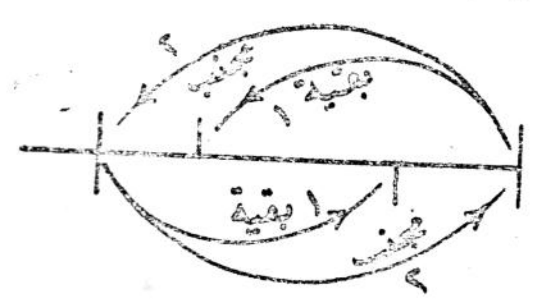
والطنينىّ يشتمل على ثلاثة (٢) ، وبُعد (ج) على اثنين (٣) ، وبُعد (ب) على واحد ،

(١) والأبعاد الستة التى يحتوى عليها ذو الكل هى : (ذو الكل ، وذو الخمس ، وذو الأربع ، ثم الأبعاد الحنية الثلاثة .

(٢) والأبعاد الصغار الثلاثة التى ينقسم بها البعد الطنينى هى ، « الطنينى » ثم بعد « المجنب » ثم بعد البقية ، غير أن التقسيم متى أعيد من الجانب الآخر صارت الأبعاد التى ينقسم بها البعد الطنينى أربعة بدلا من ثلاثة ، وهذه الأربعة جميعا من الأبعاد الصغار الإرخاءات ، فقد بان أن المؤلف يرمز للبعد الطنينى بحرف (ط) ويحده فرضا بالعدد (٣) ، على هذا المثال :



(٣) والبعدان اللذان ينقسم بهما بعد المجنب هما : « المجنب والبقية » ، غير أنه متى أعيدت القسمة من الجانبين فإنه يحيط بثلاثة أبعاد صغار من الإرخاءات ، ومثاله :



فأما المؤلف فإنه يرمز لبعد المجنب بالحرف (ج) ويحده فرضا بالعدد (٢) .

وهو أصغرُ الأبعاد .(١)

وكلُّ بعدٍ أكبَر ، فإنّمـا يعدُّه بعدٌ أصغَر ، [فإذا طُرح من بُعدِ (جـ) بُعد (ب) ، فمـا تبقّ فهو (ب)](٢) .

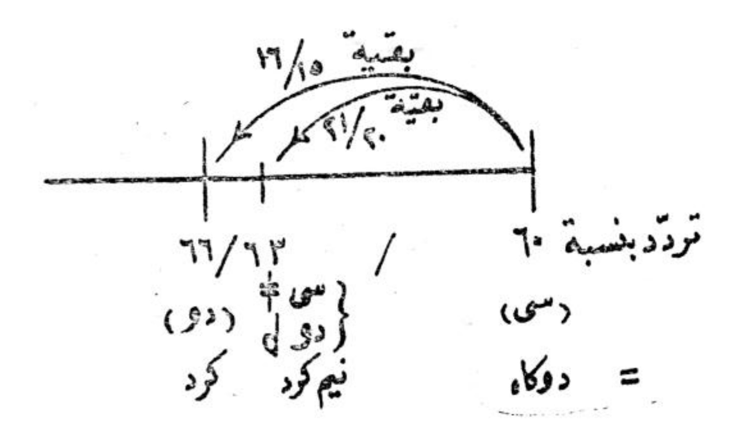
---

(١) وهذا البعد الواحد مفروض أنه الأصغر الذى لاينقسم ، فلا يُرتّب أصغر منه نسبة فى جنس من الأجناس القوية ، ويعنى به بعد البقية .

فقد بان أن المؤلف إنما يعدّ النغم جميعا سبع عشرة طبقة على تعريفه أن البعد الطنينى ينقسم بثلاثة أقسام وأن البعد المجنب ينقسم بقسمين ، وأن بعد البقية واحد أصغر غير منقسم .

(٢) قوله : [... من بعد (حـ) بعد (ب) ...] ، هو زيادة فى نسخة (ب) وقد جعلناه فى المتن بين قوسين ، فأما فى باقى النسخ : « ... فإذا طرح من بعـد (ط) بعد (حـ) فما يبق فهو (ب) » .

وبُعد (جـ) قد جعـله المؤلف أولا فى تقسيم الوتر بنسبة (٩ / ١٠) تقريبا ، فإذا كان كذلك فهو مجموع بقيتين فى المتوالية بالحدود : (١٨ / ١٩ / ٢٠) ، ثم عاد فأشار إلى أن بعد (جـ) بنسبة تقرب بالحدّين (١٥ / ١٦) ، فإذا كان كذلك فهو فى واقع الأمر بعد بقية وليس بعد مجنب ، وإذا انقسم فى ذاته إلى بعدين متلائمين مع نغمة الطرف الأثقل صار كل منهما أيضاً بعد بقية ، فلا يرقى إلى أن يصير مجموعهما بعد مجنب ، ومثاله نغمتا « الكرد » مما يلى نغمة مطلق وتر « الدوكاه » :



فكلا هذين بعد بقية ، وتستعمل كلّ نغمة من هاتين فى الجنس الملائم لهـا .

١٢٥ ب وإن طُرح من بُعدِ (ط) بُعـد (جـ)، فما تبقّ فهو بعدُ (ب)[1].

وإن طُرح من بُعدِ ذى الأربع بعدا (ط و ط) فما يبقىٰ فهو بعدُ (ب).

وإن طُرح منـه ثلاثةُ أبعادٍ على نسبة بُعدِ (جـ)، فما يبقىٰ فهو (ب).

٢١ ع وإن طُرِح من بعدِ ذِى الخمس بعدُ (ط)، فما يبقَ فهو بُعد ذِى الأربع، أو بعدُ ذِى الأربع[2] فما يبقَ فهو بُعد (ط).

وإن طُرِح من بعد ذِى الكلّ بعدُ ذِى الخمس فما يبقَ فهو بعدُ ذِى الأربع.

١٦ ن وإن طُرِح من بعـدِ ذى الكلّ والخمس ذُو الكلّ والأربع فما يبقَ فهـو (ط).

وإن طرِح من ذِى الكلّ مرّتين بعـدُ ذِى الكُلّ والخمْس، فما يبقَ فهو بعدُ ذِى الأربع، وقِسْ على هذا.

* * *

(١) قوله: «... فما تبقّ فهو بعـد (ب)»، غير مطّرد فى البعـد الطنينى إلا إذا كان بإحدى نسبتى المتوالية: (٦ / ٧ / ٨)، فأما إذا كان البعد الطنينى على نسبة (٨ / ٩) أو بالحدين (٩ / ١٠) فواضح أنه متى فصل منه بعد مجنب فالباقى أصغر من بُعد بقية، وهو بُعد إرخاء لايجوز أن يرتب فى جنس ما على أنه بعد بقية.

(٢) قـوله: «أو بعد ذى الأربع»، زيادة فى نسخة (ب)، والمراد أنه إذا طرح بُعد ذى الأربعة من بُعد ذى الخمسة فالباقى هو بعد طنينى.

الفصـــل الرابـــع

فى الأسباب الموجِبة للتنافر

اعلم ، أنّ بعـد (ب) ليس فى الحقيقة من الأبعاد الملائمة[1] ، بل لمّا طُرِح ٢٢ ع
من بُعد ذِى الأربع ضِعفُ بعدِ (ط) ، بقِيتْ لتمام البُعد بقيّة ، وهى من (ز)
إلى (ح) ، فلكَوْنها متمّمةً للبعد مازَجتْ ، وإن لم تكن فى نفسِها ملائمة .

ولذلك ، إذا جُسّت ثلاثُ نغماتٍ على نسبةٍ واحدةٍ هى (ب) تنافرَتْ تنافُرًا
ظاهرًا ، فليس حينئذٍ كلما أُلِفتْ جمـاعةٌ من النغمات ، كيف اتفق ، كانت
ملائمة[2] ، بل لا بدّ وأن تقفَ على الأسباب المُوجِبـة للتّنافُر لتتوقّاها ، وهى ١٧ ن
أربعةُ أسباب :

الأوّل ، هو التعدّى[3] من الطّرَف الأحدّ لُبعـدِ ذِى الأربـع الأوّل ، التى ٥ س
هى نغمة (ح) ، فإذًا[4] ، ثلاثةُ أبعـادِ (ط) على التتالى مُتنافِرات النغـم ، لأنّ ٢٣ ع

---

(١) قوله : « ليس فى الحقيقة من الأبعاد الملائمة » « هو من قبل أن النسبة (٢٤٣/٢٠٦) غير متلائمة بهذين العددين ، وأن بعد البقية يتلاءم مع البعد الطنينى بأنواعه الثلاثة متى كان فى نسبة عدديه بسيطة ، فتلك النسبة إنما تقرب بالحدين (١٩ / ٢٠) .

(٢) فى نسخة (س) : « ... كيف اتفق تلائم » .

(٣) قوله : « التعدّى من الطرف الأحدّ ... » يعنى الانتقال بأربع نغـم يتجاوز مجموع أبعادها الثلاثة النسبة المفروضة لحدّى البعد ذى الأربعة القوى .

(٤) فى نسخة (ب) : « فإذا يأتى ثلاثة أبعاد (ط) ... » ، والمعـنى واضح فى أن الانتقال بأربع نغم على أطراف ثلاثة أبعاد طنينية متوالية غير ملائم فى الألحان ، كما فى الانتقال على النغمات : (أ) و (د) و (ز) و (ى) على التوالى .

الثالثَ طرفُه الأحدّ (ى) ، وكذلك أربعةُ أبعادٍ على نسـبة (جـ)[١] ، لأنّ الطّرفَ الاحدّ ، من الرابع ، نغمةُ (ط) .

الثاني : هو الجمعُ[٢] بين الأبعاد الثلاثة اللحنية فى بعدِ ذِى الأربع .

الثالث : جَعْلُ الطّرفِ[٣] الأحدّ من بعدِ (ب) طرفًا أثقل لبعد (جـ) .

---

(١) قوله : « وكذلك أربعة أبعاد على نسبة (جـ) » ، يعنى ، والأمر كذلك إذا انتقل بخمس نغمات على أطراف أربعـة أبعاد متوالية كل منها بنسبة بعـد (جـ) ، فهى متنافرة ، كما فى توالى النغمات : (أ) و (جـ) و (هـ) و (ز) و (ط) .

والتنافر ، فى هذين المثالين ، هو من قبل أن الأبعاد المتشابهة النسب إذا تكررت فى متوالية هندسية فإن نغمها غير ملائمة فى الأجناس اللحنيّة ، وتقـوم مقامها الأبعاد المتوالية متى كانت قريبـة من المتشابهة ، وهذه أيضًا فلا يجوز فى أن يرتب منها أكثر من أربع نغم فى جنس ما تحيط به ثلاثة أبعـاد متوالية الحدود .

(٢) قوله : « هو الجمع بين الأبعاد الثلاثة اللحنية » ، هو من قبل أن مجموع الأبعاد الثلاثة وهى الطنينى والمجنب والبقية لا يستوفى نسبة البعد ذى الأربعة القوى بالحدّين (٣ / ٤) ، بل إنمـا يفضل منه بعد صـغير أقرب إلى بعد البقية ، غير أن الواقع عمليًا فى الألحان أنه يوجد من الأجناس ما أبعاد نغمها هى مجموع تلك الثلاثة ، ويوجد أيضا منها ما أبعادها الثلاثة جميعا كل منها بعد مجنب ، وأصغرها ما أبعادها الثلاثة بعدان مجنبان ثم بعد بقية ، وتلك هى الأجناس المسماة : « المفردة » وأكثر استعمالها أن توجد نغمها مخلوطة بنغم الأجناس القوية لتكسب هذه لينا وبهاء فى المسموع .

(٣) قوله : « جعل الطرف الأحد من بعد (ب) طرفا أثقل لبعد (جـ) » ، يريد بذلك أنه متى كان بعد البقية مرتبا فى الجهة الأثقل مما يلى بعد (جـ) ، فإن الجنس ذا الأربعة يكون متنافرا .

وهذا صحيح متى كان بعد البقية فى الجنس مرتبا وسطا بين بعد مجنب وبين آخر أعظم منه ، ولكن متى كان الوقوف بالحن هبوطا ببعد البقية فإن لهذا البعد فى الأداء ترتيب يختص به متى وقع فى الأجناس المفردة طرفا أثقل تاليا لبعد (جـ) أو طرفا أحدّ يتلوه بعد (جـ) .

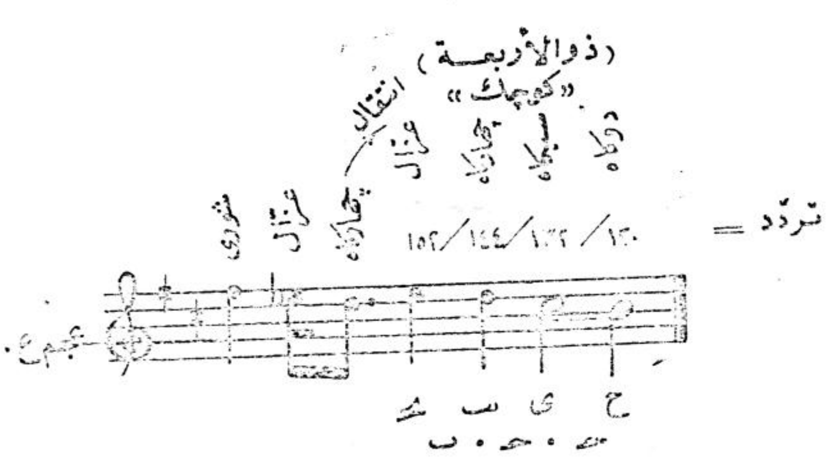
فإن كان طرفا أثقل لزم فيـه الإنتقال حتى يكون الإستقرار بنغم الجنس على نهاية بعد (جـ) ، فيصير أداؤه حينئذ بالخمس ضرورة ، مع مراعاة أن تكون نغمة الإستقرار من النغم الأساسية المعهودة —

... ...

— فى الألحان ، والمستعمل كذلك من الأجناس هو التجنيس المسمى الآن اصطلاحا (مايه) ، وأشهر استقراراته على نغمة « السيكاه » ، فإنه يؤخذ هبوطا بتوالى النغمات :



وإن كان بعد (ب) طرفا أحد فى الجنس يتلوه بعد (جـ) ، فإنه يلزم فيه عند الأداء أن ينتقل على هـذا البعد من طرفه الأثقل ثم يكمل بنغم الجنس ذى الأربعـة على التوالى ، فيصيه أداؤه أيضا بالخمس ، والمستعمل كذلك من الأجناس هو الجنس المفرد الأصغر المسمى اصطلاحا (كوجك) ، وهو ضرب من جنس (الصبا) يؤخذ هبوطا بتوالى النغمات :



وكذلك أيضا فى الأجناس القوية التى يستعمل فيها بعد البقية طرفا أثقل ، فالأكثر أن يستعمل الجنس بحساسه القوى ، وأما فى بعض الأجناس فيلزم أن يكون هذا البعد بين نغمتين أساسيتين حتى يمكن أن يستعمل منفردا دون تعضيد من أبعاد أخر .

الرّابع : تتالِى بعدَيْن على نسبةِ (ب)[(١)] ، وقد عرفته ، فهذه هى الأسباب المُوجِبة للتّنافر .

* * *

(١) « تتالى بعدين على نسبة (ب) » : يعنى بعدى بقية متواليين ، كالنغم الحادثة من المتوالية بالحدود (١٨ / ١٩ / ٢٠) ، فهذه وإن تبدو فى ذواتها متلائمة الحدود إلا أنها تعد متنافرة متى رتبت فى جنس ما ، فتى وجد بُعدا بقية فى جنس بالأربع نغم صارت نغمه جميعها متنافرة فى السموع ، فلا يجوز اجتماعهما فى جنس لا على الاتصال ولا على الانفصال بينهما .

الفصـــل الخامس

فى التأليف الملائم

---

٢٤ ع وإذا تُوقِّيتْ هـذه الأسباب ، لم يمكن تقسيمُ بعـد ذِى الأربع إلا بسبعةِ[(١)]

١٢٦ ب
١٨ ن أقسـام ، والبعدِ ذى الخمس إلا بتسعة أقسام[(٢)]، إن اشْتُرِط فيه أن لا يُجمع بين الأبعاد اللحنية الثلاثة ولا يُخَلّ بجَسّ الطَّرَف الأحدّ فى بُعد ذى الأربع ، وفى بُعد ذِى الخمس أن لا يُنتقَل إلى نغمة (يح) إلّا من (يه)، فتصير (ح) ذاتِ نسبتين[(٣)] .

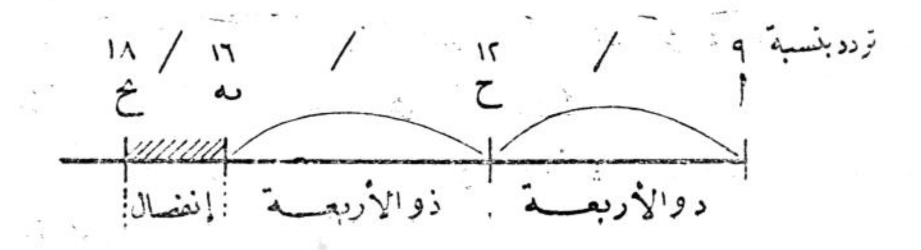
---

(١) قوله : « ...... إلا بسبعة أقسام » ، يعنى سـبعة أصناف من الأجناس تخرج من ترتيب الأبعاد اللحنية الصغار بين طرفى ذى الأربعة القوىّ .

والأصناف السـبعة التى عدّدها المؤلف ، فنها ثلاثة هى أنواع الجنس القـوىّ ذى المدّتين المسمى اصطلاحا : (عجم) ، ثم ثلاثة هى أنواع الجنس القـوىّ المستقيم المسمى اصطلاحا : (راست) ، ثم صـنف سابع جعله المؤلف بالخمس نغمات ، وهذا إنمـا هو مخلوط صنفين من الأجناس المُفردة ، أو هو الصنف الخامس مخلوطا به الجنس المفرد الأوسط المستوى المسمى الآن اصطلاحا (صبا) .

(٢) والتسعة الأقسام التى هى بالخمس القوىّ ، إنمـا تحدث من إضافة بعـد طنينىّ لكل واحد من الأجناس السبعة ، دون أن يجمع فى كلّ منها بالأبعاد اللحنية الصّغار ولا بثلاثة أبعاد طنينيّة على التوالى .

(٣) قوله : « ... فتصير (ح) ذات نسبتين » ، أى ، فتصير نغمة (ح) وسطا هندسيّا مشتركا بين طرفى ضعف ذى الأربعـة ، فهى على نسبة (٣ / ٤) مع نغمة (أ) فى الطرف الأثقل وكذلك مع نغمة (يه) فى الطرف الأحدّ ، وذلك فى المتوالية بنسبة الحدود :



وأما إذا لم يُشترَط فيـه(١) إلّا حفظ الطّرفين ، فبالإخلال بنغمة (يه) مع الجمع(٢) فيه بين الأبعاد الثلاثة اللحنية ، يمكن تقسيمُ بُعد ذى الخمس ثلاثةَ عشر قسماً(٣) . وقد بيّنّا منها اثنىَ عشر قسمًا و بيّنّـا أدوارَها ، وأما الثـالثُ عشر(٤) ، فإن

---

(١) « حفظ الطرفين » : الاحتفاظ بنسبة البعد ذى الخمسة دون خروج عنها مع عدم التقيد بشرط الجمع بالأبعاد اللحنية الثلاثة فى جنس واحد .

(٢) قوله : « فبالإخلال بنغمة (يه) مع الجمع ...... » ، يعنى ، ومتى لم يراع شرطُ الإنتقال ببعد ذى الخمسة مع جواز الجمع بين طرفيه بالأبعاد اللحنية الثلاثة (ط) و (جـ) و (ب) فى جنس واحد ، فإنه يمكن أن ينقسم ذو الخمسة ثلاثة عشر صنفًا ، وقد أثبت المؤلف منها اثنى عشر وترك الباقى إلى الناظر فيها ليستخرجه من تلقاء نفسه .

(٣) والأقسام الثلاثة عشر التى أشار إليها المؤلف إنمـا هى بأعيانها تلك الأصناف السبعة التى قدم بها ذا الأربعـة مضافًا إلى كل واحد منها بعـد طنينىّ فى أحد الطرفين ، وفى بعضها لجأ إلى قسمة البعد الطنينىّ بُبعد (جـ) أو ببعد (ب) .

فأما الأصناف الإثنى عشر التى عدّدها المؤلف . فقـد جعلها جميعًا مؤسسة على نغمة (ح) ، وهى « الدوكاه » ، من قبل أنه جعل أصناف ذى الأربعـة السبعة جميعها مؤسسةً كذلك على نغمة (ا) ، وهى نغمةُ « العشيران » فرضا .

ونحن ها هنا حتى يمكننا أن نبيّن نغم كل واحد من تلك الأجناس والجماعات مع نظائرها المستعملة فى وقتنا هـذا بمسمياتها المشهورة ومن أماكنها المعهودة فى آلة العود بحسب استعمال المحدثين الآن ، فإنه يلزم لذلك أن تجعل نغمة « الراست » فى مكانها المعهود على حرف (هـ) من قسمة وتر البم بدلا من نغمة مطلقة (ا) ، ومتى كان كذلك فإنه يلزم أيضا أن تجعل طبقة نغمـة « الراست » (هـ) مساوية تمديد نغمة (لا La) بمعدّل ١٠٨ ذبذبة فى الثانية ، لتقوم مقام نغمة مطلق البم فى التسوية القديمة ، فقد وضح أن القدماء كانوا يخصّون جنس (العجم) على أساس نغمة مطلق المثنى (صول Sol) وكانوا يخصّون جنس (الراست) على أساس مُطلق وتر البمّ (لا La) .

(٤) والصنف الثالث عشر ، الذى يعنيه المؤلف ، هو جنس (الراست) بحسامه القوى ، على هذا المثال :

ٱستخراجُهُ سهلٌ عليك إذا كنتَ ذا عنايةٍ فى التفتيش ، وقد تركنا له جدولًا ٢٥ ع
لتُضيفه إلى الأقسام السبعة .

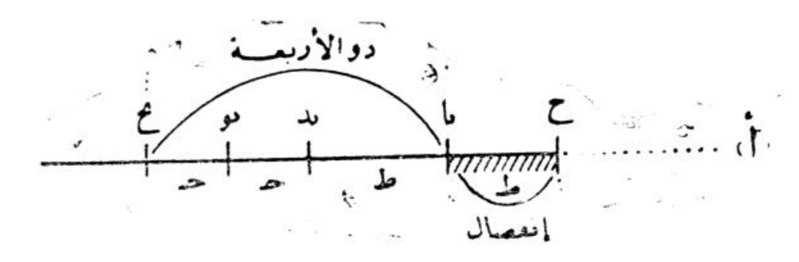
فلنقسم أوّلًا بُعدَ ذى الأربع ، ولْنُسمّه « الطبقةَ الأُولى » ، ثم لابدّ أن يُفرضَ أوّلُ الأبعاد ، إمّا بعدُ (ط) وإمّا بعدُ (ج) وإمّا بُعد (ب) . ١٩ ن

فإن فُرض (ط) ، لزم إتمامُ البعد إمّا ببُعدَى (ط) و (ب) أو (ب) و (ط) أو ببُعدَى (ج) و (ج) ، لا غير .

و إن فرضنا أوّل الأبعاد (ج) ، يلزمنا أن نُضيف اليه إمّا (ج) و (ط) أو (ط) و (ج) أو (ج) و (ج) و (ب) .

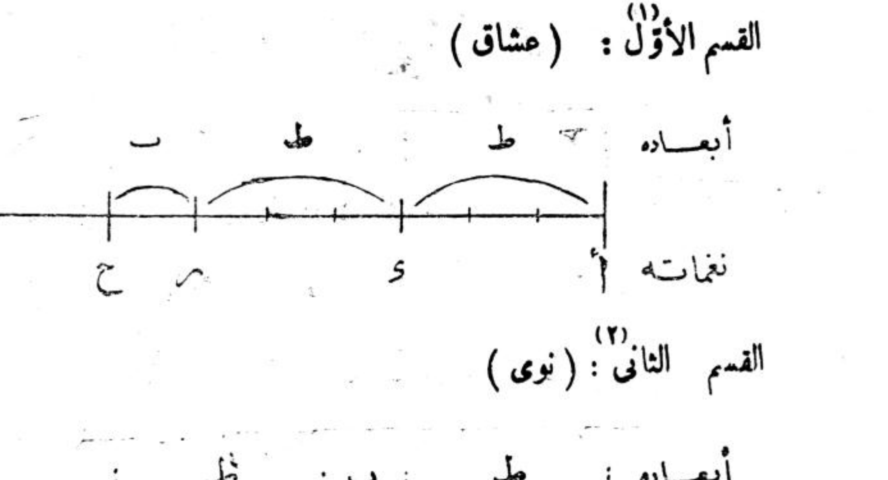
و إن فرض (ب) ، فليس إلّا أن يُتمّم البعدَ ببُعدى (ط) ، لا غير ، لأنّ إضافةَ (ج) و (ط) أو (ط) و (ج) يُوجب تنافرًا ، أمّا (ط) و (ج) ٢٦ ع
فلأنه لا يفِى بتمام القسمة فيفتقر الى إضافة ما يبقى ، وهو بعدُ (ب) ، فيكون الإخلال بتوقّى السهبَ الثانى والرّابع ، فأمّا (ج) و (ط) فإخلالٌ بتوقّى السهبَ الثانى والثالث والرّابع .

وهٰذه سبعةُ أقسام ذِى الأربع : ٦ س

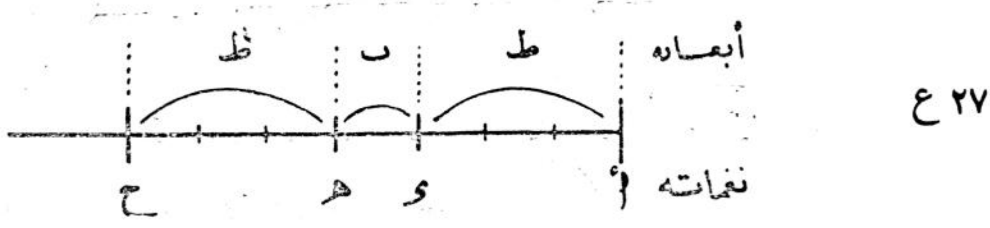


و بعض المتوسطين كانوا يسمون هذا التجنيس (سلمك) وهو قليل الاستعمال فى زماننا و إنما يستعمل بوجه آخر من تجنيس (الراست) .

القسم الأول[1] : (عشاق)



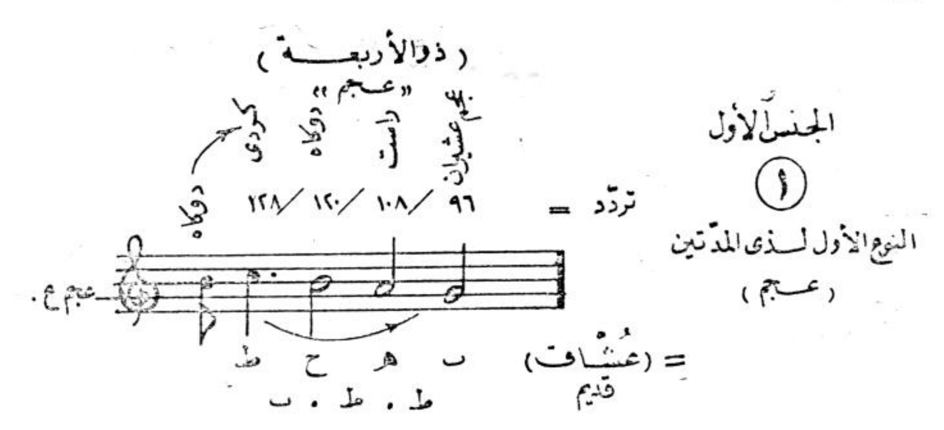
٢٠ ن القسم الثانى[2] : (نوى)



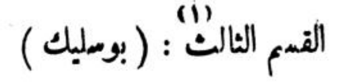
٢٧ ع

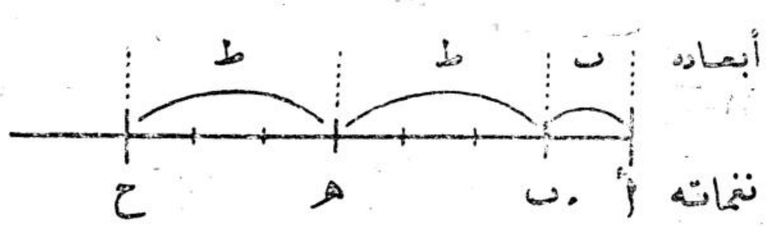
(١) « القسم الأول » : يعنى به أول أصناف الأجناس التى بالأربع نغم ، وهـذا هو النوع الأول من أنواع الجنس ذى المدتين ، وتتألف نغمه الأربع بتوالى بعدين طنينيين يسبقهما فى الطرف الأحدّ بعد بقية .

والمتوسطون قديما كانوا يسمون هـذا الجنس اصطلاحا (عشاق) ، فأما المحدثون الآن فيسمونه جنس (عجم) ، ويؤخذ مؤسّساً على النغمـة المسماة كذلك فى المنطقـة الوسطى أو قرارها المسماة نغمة «عجم عشيران» ، فى متوالية بنسبة الحدود (٢٤/٢٧/٣٠/٣٢) على تمديد النغمة (صول Sol) ، بتوالى النغمات :



(٢) « القسم الثانى » : هو النوع الثـانى من أنواع ذى المدتين ؛ وتتألف نغمه الأربع بترتيب بعد البقية وسطا بين البعدين الطنينيين ؛



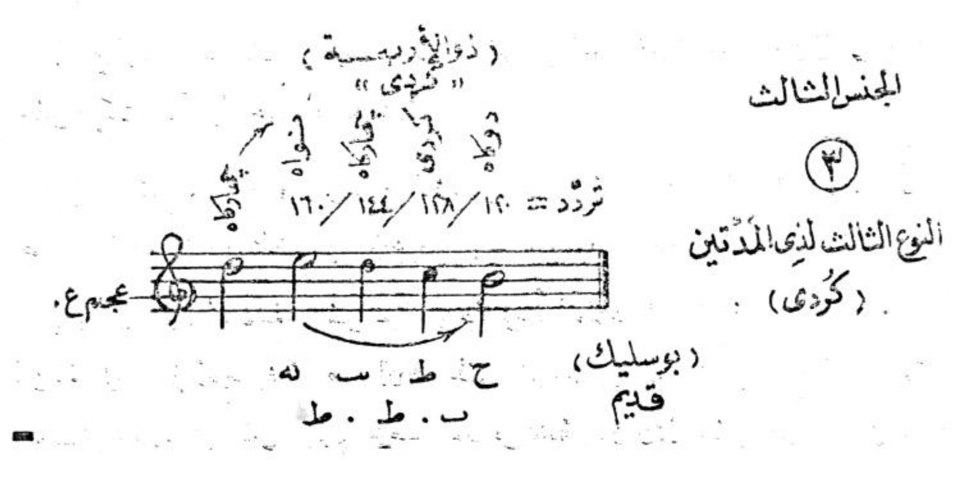


= والمتوسطون كانوا يسمون هذا الجنس (نوى) ، فأما المحدثون فى زماننا هذا فيسمونه (نهاوند) ويستعملونه مؤسسا على نغمة « الراست » (هـ) ، وهى ثانيـة النوع الأول ، وذلك فى متوالية بنسبة الحدود : (٢٧/٣٠/٣٢/٣٦) على أساس تمديد النغمة (لا La) ، بتوالى النغمات :

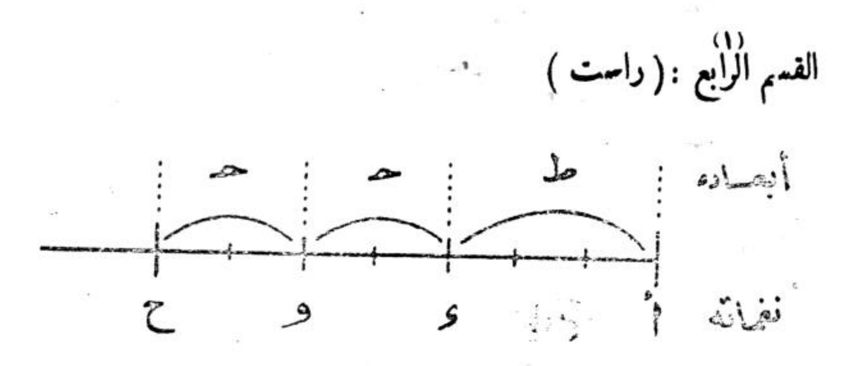


(١) « القسم الثالث » : هـو ثالث أنواع الجنس ذى المدتين ، وتؤلف نغمه بتنكيس أبعاد النوع الأول ، فيقع فيه بعد البقية طرفا أثقل تاليا لبعدين طنينين .

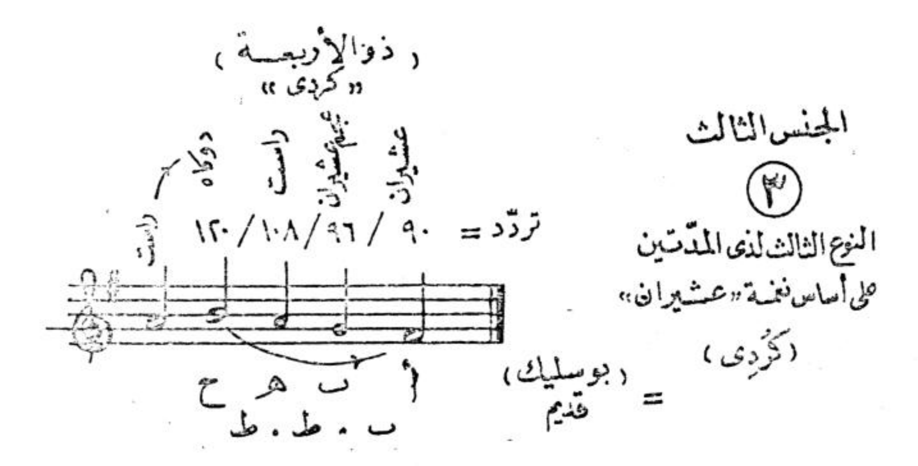
والمتوسطون كانوا يسمون هذا الجنس اصطلاحا (بوسليك) ، فأما المحدثون الآن فيسمونه جنس (كردى) ، ويستعملونه فى المنطقة الوسطى على أساس نغمة « الدوكاه » ، بنسبة المتوالية بالحـدود (٣٠ / ٣٢ / ٣٦ / ٤٠) ، فى جمع منفصل ، بتوالى النغمات :



القسم الرابع[(١)] : (راست)



— ويستعمل أيضا فى الجمع المتصل مؤسسًا على نغمة « المشيران » (أ) ، وذلك فى المتوالية بنسبة الحدود : (٤٥ / ٤٨ / ٥٤ / ٦٠) ، بتوالى النغمات :



والنغم السبع الأساسية غير المحولة التى تستعمل فى التدوينات الحديثة بحسب الإصطلاح الأوروبى ، إنما تخرج على أطراف الجنس ذى المدتين المسمى اصطلاحا (عجم) فى جمع متصل على أساس تمديد النغمة (صول Sol) .

وتخرج أيضا فى جمع منفصل بترتيب نغم ذلك الجنس على أساس تمديد النغمة (دو Do) ، فهذا الجنس فى كلا الجمعين إنما يحيط بأنواعه الثلاثة .

(١) « القسم الرابع » : وهو النوع الأول من أنواع الجنس (القوى المستقيم) ، فيما يسمى اصطلاحا (راست) ، ويتألف من اجتماع بعد طنينى . فى الطرف الأثقل يسبقه بعدان مجنبان .

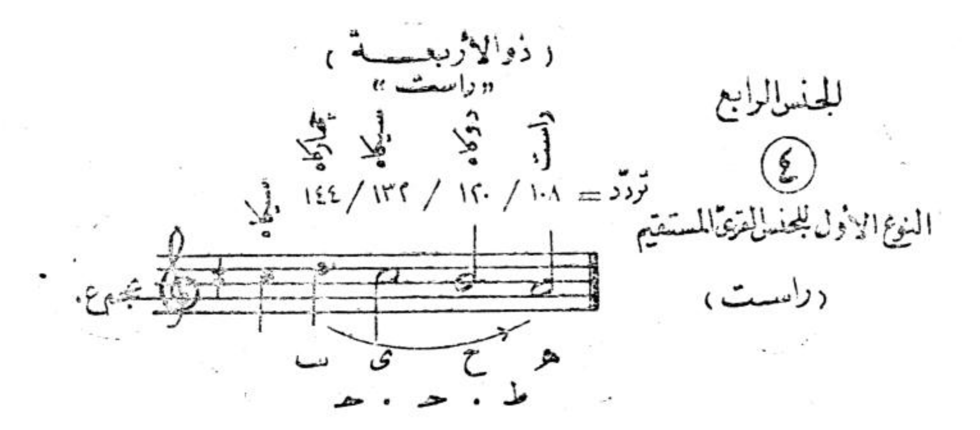
والمبدأ فى ترتيب أبعاد هذا الجنس هو أن يؤخذ مؤسسًا أصلا على ثانية جنس (العجم) ، فإن يكن هذا مؤسسا على تمديد النغمة (صول Sol) بجنس (الراست) يكون حينئذ على أساس تمديد النغمة (لا La) ، وإن يكن جنس (العجم) مؤسسا أصلا على النغمة (دو Do) بجنس (الراست) يؤخذ —

... ...

— حينئذ على أساس تمديد النغمة (رى Re) ، وفيما عدا هاتين النغمتين فإنه يكون محوّلا على غير طبقته الأصلية .

وجنس (الراست) عدّة متواليات تختلف باختلاف العدد الدال على نغمة التأسيس ، وأشهرها فى المنطقة الوسطى .

فإذ هو على أساس نغمة (الراست) مساوية تمديد نغمة (لا La) ، فإنّ أقل أعداده فرضا بالحدود : (٢٧ / ٣٠ / ٣٣ / ٣٦) ، بتوالى النغمات :

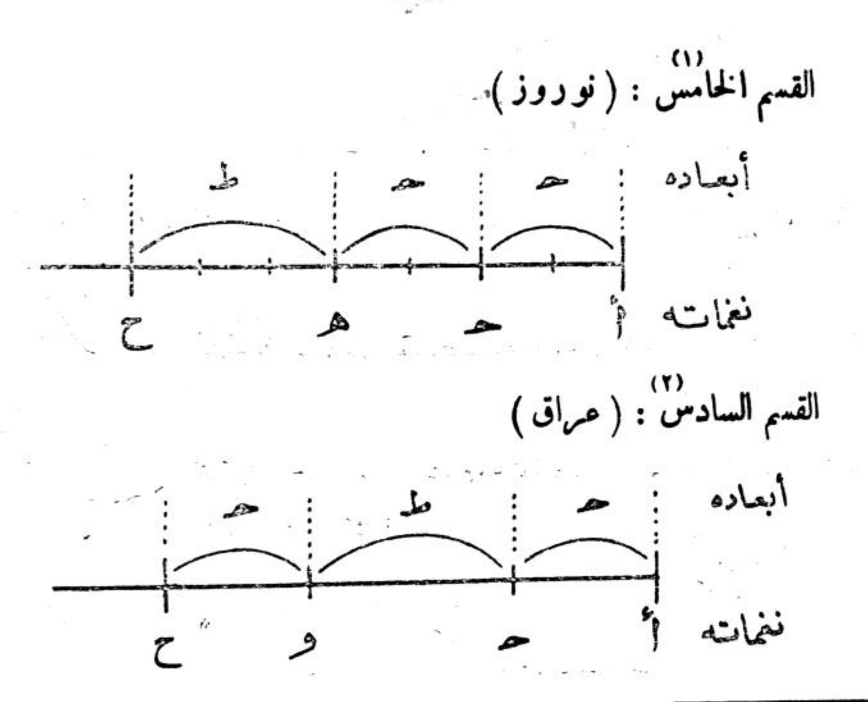


والمتأخرون من العرب إلى يومنا هذا يعدّون جنس (الراست) بمثابة الأصل الأوّل فى اشتقاق نغم الأجناس جميعاً ، وفى ذلك يقول شمس الدين الصيداوىّ ، المتوفى فى أوائل القرن العاشر ، فى منظومته :

إعلم بأنّ الراستَ أصلٌ مستقِلّ • جميعُ هذا العلم منه يَنْتقِلْ

فإن يكن الجنس « ذو المدتين » بأنواعه الثلاثة هو أقدم أصناف الأجناس جميعا من المبدأ ، نقلا عن قدماء اليونان ، فإنّ الجنس « القوى المستقيم » بأنواعه الثلاثة كذلك إنما يختصّ بها العرب وأهل الشرق عامة دون غيرهم من الأمم ، فأوّل من استنبط جنس (الراست) وحدّد أبعاده واستعمله فى الألحان مكمّلاً لذى المدّتين هو « منصور زلزل » أشهر مُزاولى آلة العود فى القرن الثانى للهجرة ولذلك اشتهرت نغمة مجرى ذلك الجنس باسم « وسطى زلزل » ، وكانوا يسمّونها أيضا « وسطى العرب » تمييزا لهـا عن تلك « الوسطى القديمة » فى ذى المدّتين .

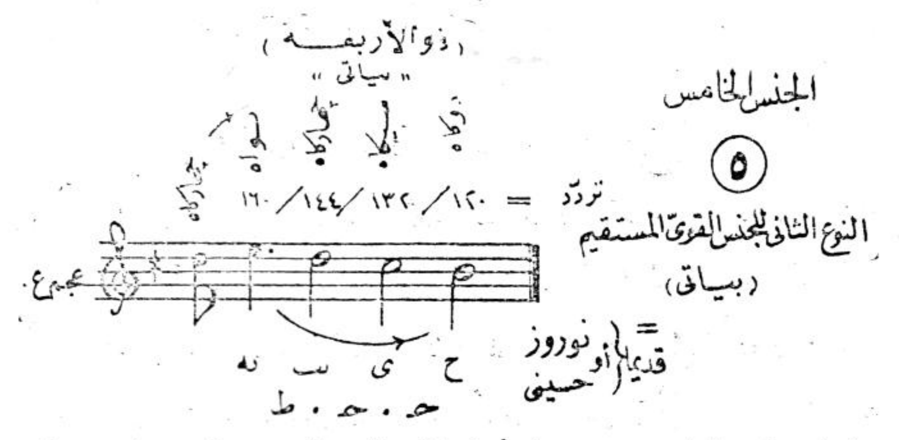
القسم الخامس [1] : (نوروز)



(١) « القسم الخامس » : هو النوع الثانى من أنواع الجنس القوى المستقيم (راست) ، ويحدث من تنكيس أبعاد النوع الأول ، فيصير البعد الطنينى طرفا أحد يليه إلى الجهة الأثقل بعدان مجنبان متواليان .

والمتوسطون من العرب كانوا يسمون هذا الجنس اصطلاحا (نوروز) ، وتارة يسمونه (حسينى) تبعا لوقوعه فى الدور المشهور قديما بأى هذين الإسمين ، فأما المحدثون الآن فيسمونه جنس (بياتى) .

وتؤخذ نغمة أصلا على أساس ثانية جنس (الراست) ، وهى نغمة « دوكاه » (ح) فى متوالية بنسبة الحدود (٣٠ / ٣٣ / ٣٦ / ٤٠) ، على تمديد النغمة (سى Si) ، بتوالى النغمات :

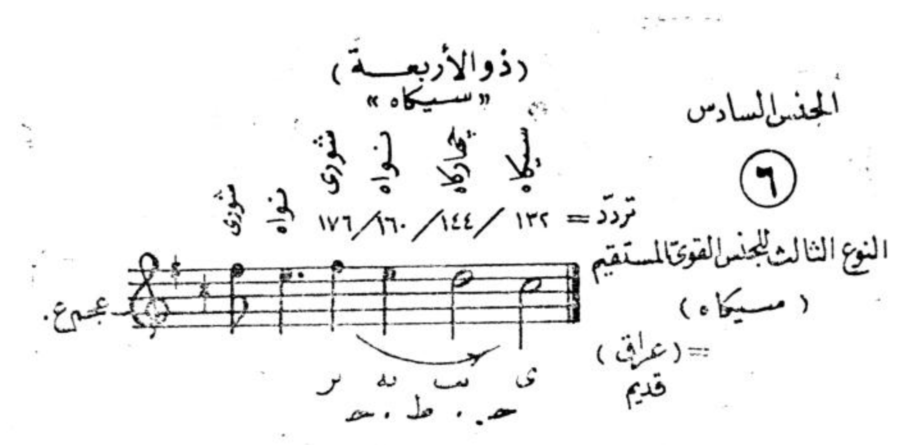


(٢) « القسم السادس » : هو ثالث أنواع الجنس القوى المستقيم ، وتحدث أبعاده من ترتيب البعد الطنينى وسطا بين البعدين المجنبين .

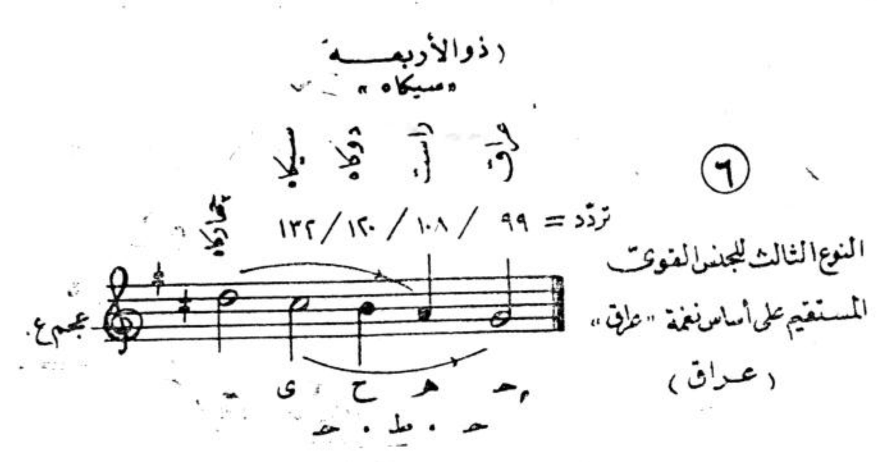
... ...

— والمتوسطون من العرب كانوا يسمون هذا الجنس اصطلاحا (عراق) ، والمحدثون يسمونه أيضا كذلك متى كان فى المنطقة الثقيلة ، فأما فى المنطقة الوسطى فيسمونه جنس (سيكاه) ؟

فما يسمى فى الأدوار باسم (سيكاه) فهو هـذا الجنس مرتبا فى جماعة منفصلة على أساس نغمة « سيكاه » ، بنسبة المتوالية بالحدود : (٣٣ / ٣٦ / ٤٠ / ٤٤) ، بتوالى النغمات :

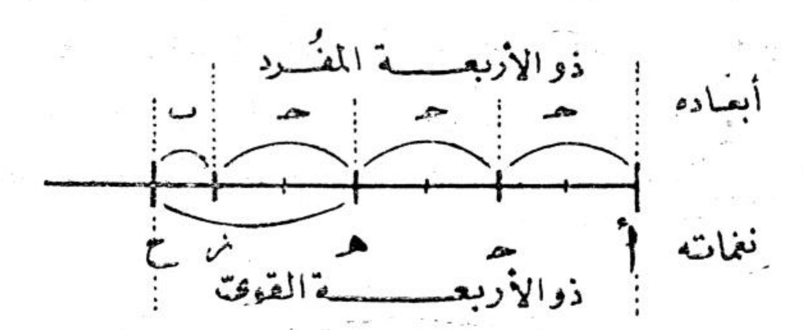


وما يسمى فى الأدوار باسم (عراق) فهو هذا الجنس مرتباً فى الجمع المتصل على أساس نغمة « أوج » ، أو النغمة المسماة (عراق) ، بتوالى النغمات :



فهذه هى الأجناس الثلاثة الحادثة من أنواع الجنس القوى المستقيم ، وهى إنما تخرج تباعا من الجمع المتصل بالنوع الأول منها ، وهو (الراست) ، على أساس تمديد النغمة (La لا) ، وأيضا من الجمع المنفصل بهذا الجنس على أساس تمديد النغمة (رى Re) .

القسم السابع[١] : (أصفهان)



٢٨ ع

فهذه سبعةُ أقسام ، كلّ قسمٍ أربعُ نغمات ، إلّا قسمًا واحدًا هو خمسةٌ ، ولذلك يُسمّى « البعدَ الذى بالأربع » .

---

(١) « القسم السابع » : أصله الجنس الخامس ، غير أن المؤلف قسم فيه البعد الطنينى إلى بعدى (حـ) و (ب) ، فصار على هيئة جمع بخمس نغمات .

وهذا لا يتأتى نظريًا ، إلا إذا كان البعد الطنينىّ المقسوم بنسبة (٧ / ٨) ، فأما متى كان بالحدين (٨ / ٩) وفصل منه بعد مجنب فالباقى هو بعد إرخاء لا يرقى أن يصير بعد بقية ، و إذا فصل منه بعد بقية فالباقى هو أيضا بعـد بقية لا يرقى أن يصير بعد مجنب ، فلذلك لا يمكن بحال ما أن ترتب خمس نغم يحيط بها بعد ذى الأربعة .

فأما الجنسان اللذان خلطا جميعا فى ذلك الجمع ، فهما :

١ — « الجنس المفرد المستوى » .

وهو ما يحيط بثلاثة أبعاد مجنبات على التوالى ، والمتوسطون كانوا يسمون هذا الصنف (راهوى) ، فأما المحدثون الآن فيسمونه جنس (صبا) ، وأشهر متوالياته على أساس نغمة الدوكاه . —

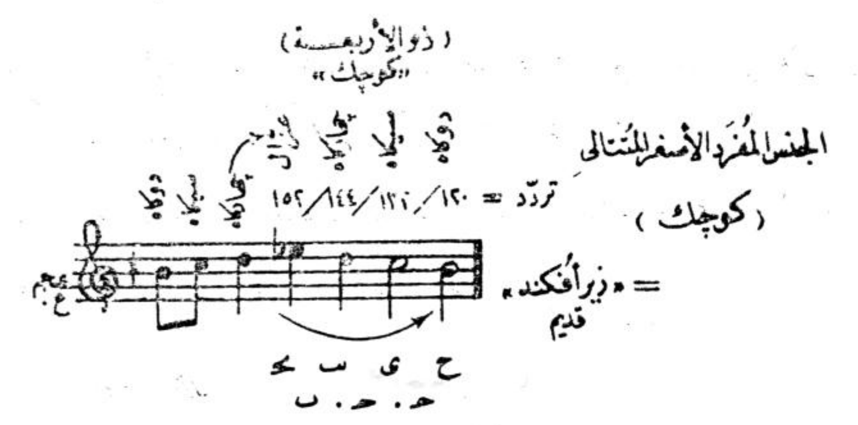
... ...

— بتوالى النغمات :

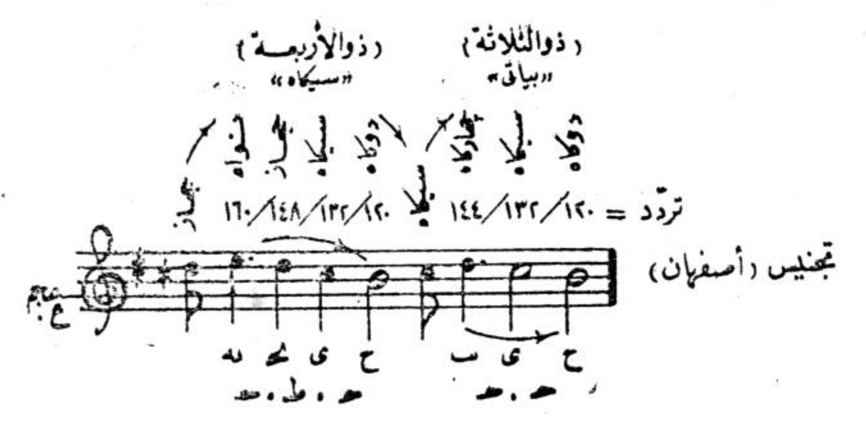


٢ — « الجنس المفرد الأصغر المتتالى » :

وهو أصغر أصناف الأجناس اللحنية جميعا ، ويسمى اصطلاحا (كوچك) ، وهو ضرب من جنس (الصبا) ، بتوالى النغمات :

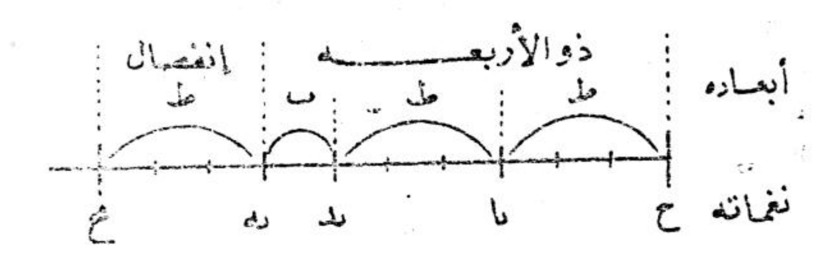


فأما ما يعرف فى زماننا هذا باسم تجنيس (أصفهان) فهو جنس (السيكاه) محوّلا على « الدوكاه » ابتداء ، ثم يختم هذا بجنس (البياتى) ، ومثاله بتوالى النغمات :



ولنقسم بُعدَ ذى الخمس (١)، الباقى لتمام بُعد ذى الكلّ، اثنَى عشر قسماً، ولنُسمّه «الطبقة الثانيةَ»:

القسم الأوّل (٢):



(١) «بعد ذى الخمس الباقى»: يعنى بعد (ح — ع) الذى يكمل به ذو الكل مما يلى الجنس ذا الأربعة (أ — ح) المفصول أولا من الجهة الأثقل.

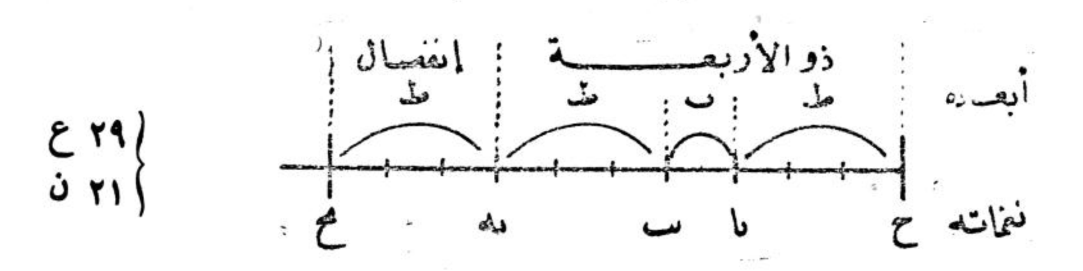
(٢) «القسم الأول»: يعنى به أوّل أصناف ذى الخمسة القوى"، وهذا هو بعينه النوع الأوّل من أنواع ذى المدتين المسمىّ اصطلاحا (عجم) مرتّباً بمجازه القوى" المتصل.

وهذا الجمع كان المتوسطون يستعملونه أصلا وفرعا فى الدور المسمىّ قديما (عشاق)، فإذ هو مكمل فى الجمع المتصل بجنس (العجم)، فإنه يؤخذ بتوالى النغمات:

(الصنف الأول)



القسم الثانى[1] :



---

(١) « القسم الثانى » : هو النوع الثانى من أنواع ذى المدتين ، المسمى اصطلاحا (نهاوند) مرتبا بغمازه القوى المتصل .

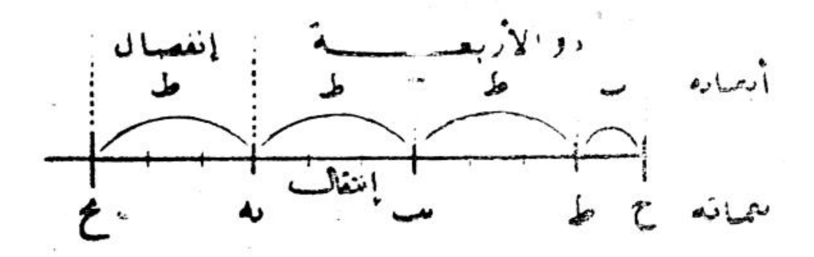
وهذا الجمع كان المتوسطون يجعلونه أصلا وفرعا فى الدور الذى كانوا يسمونه (نوى) ، فيما يعرفه المحدثون الآن باسم (نهاوند أصل) .

فإذ هو مكمل لذى الأربعة الثانى فى الجمع المتصل بجنس (النهاوند) فإنه يقع مؤسسا على نغمة « الجهاركاه » (ب) ، بتمديد النغمة (رى Re) ، بتوالى النغمات :

(الصنف الثانى)



القسم الثالث(1) :



---

(1) «القسم الثالث» : هو النوع الثالث من أنواع ذى المدتين، المسمى اصطلاحا (كردى)، مرتبا بمجازه القوى المنفصل .

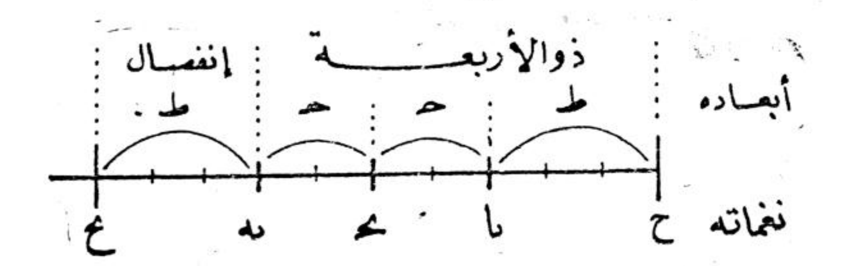
وهذا الجمع كان المتوسطون يستعملونه فرعا فى الدور الذى كانوا يسمونه قديما (بوسليك)، وهو ما يسمى الآن مقام (كردى أصل) .

فإذ هو مكمل لذى الأربعة الثالث فى الجمع المتصل بجنس (الكردى) فإنه يقع فيه على أساس نغمة « الدوكاه » بتمديد النغمة (سى Si) : مع مراعاة أن لا يجمع عند الأداء على التوالى بنغم الأبعاد الطنينية الثلاثة فى الطرف الأحد بل إنما يصير الانتقال على نغمتى (ب — ه)، ومثاله بتوالى النغمات :

(الصنف الثالث)



القسم الرابع[1] :



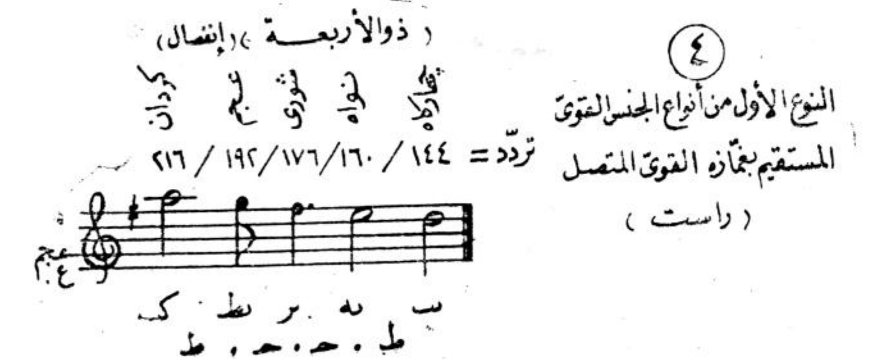
---

(١) « القسم الرابع » : يعنى رابع الأصناف التى بالخمسة ، وهذا هو النوع الأول من أنواع الجنس القوى المستقيم المسمى اصطلاحا (راست) بغمازه القوى المتصل .

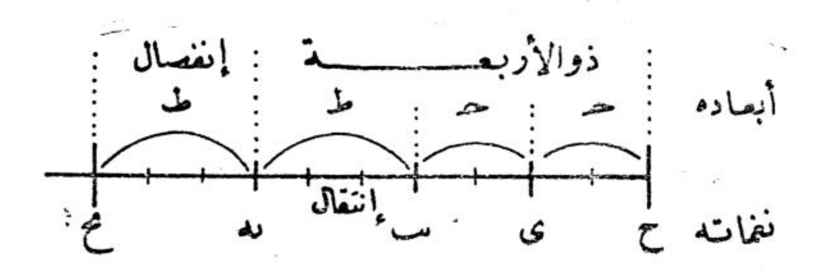
وهذا الجمع بالخمس كان المتوسطون يجعلونه أصلا وفرعا فى الدور المشهور عندهم وقتئذ باسم دور (راست) ، فيما يسميه المحدثون الآن مقام (راست شرق) .

فإذ هو كذلك مكمل لذى الأربعة الرابع فى الجمع المتصل بجنس (الراست) فإنه يقع فيه فرعا على أساس نغمة « الجهاركاه » ، بتحديد النغمة (رى Re) ، بتوالى النغمات :

« الصنف الرابع »



القسم الخامس (١) :



(١) « القسم الخامس » : هو ثانى أنواع الجنس القوى المستقيم ، فيما نسميه الآن اصطلاحا جنس (بياتى) ، مأخوذا بغمازه القوى المنفصل .

وهذا الجمع بالخمس كان المتوسطون يستعملونه فرعا فى الدور المسمى قديما (نوروز) ، فيما يسميه المحدثون الآن (بياتى نوا) وكذلك كانوا يستعملونه فرعا فى الدور المسمى قديما (حسينى) ، وهو ما يعرف الآن باسم مقام (عشيران) .

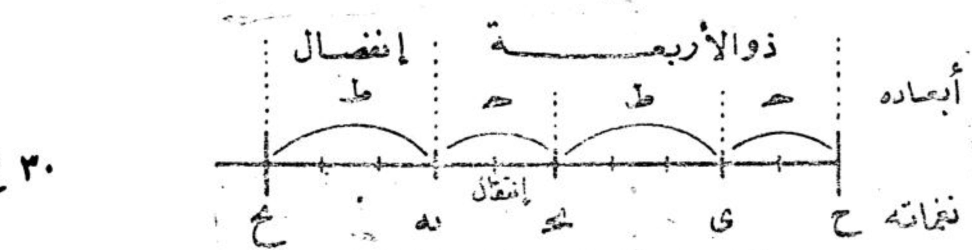
فإذ هو مكمل لذى الأربعة الخامس فى جمع متصل بجنس (البياتى) ، فإنه يقع فى الجمع بذى الكل فرعا ، على أساس نغمة « النوا » ، مع مراعاة أن لا يقع على التوالى عند الأداء ببعدين طنينين يليهما بعد مجنب فى النغم الأربع الحادّات ، ومثاله بتوالى النغمات :

« الصنف الخامس »



القسم السادس[1] :

٣٠ ع

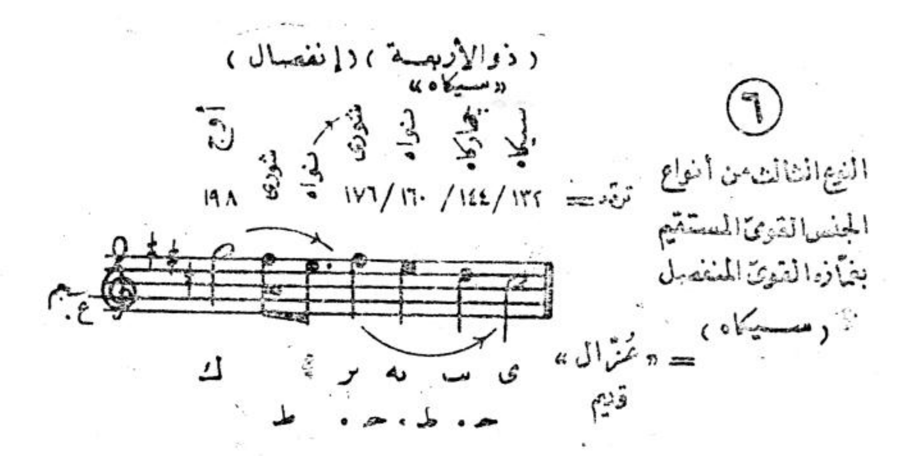


(١) « القسم السادس » : هو النوع الثالث من أنواع الجنس القوى المستقيم : وهو المسمى : (سيكاه) مأخوذا بغمازه القوى المنفصل .

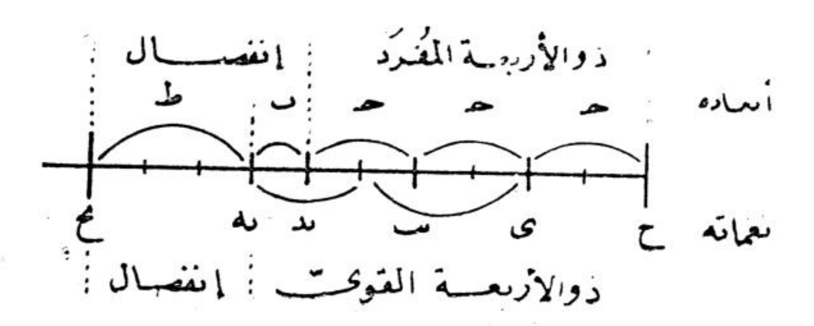
وهذا الجمع كان المتوسطون يستعملونه فرعا فى الدور المسمى قديما (عراق) ، ويستعملونه أيضا أصلا فى الدور المسمى عندهم (مزّال) ، وهو المسمى الآن : مقام (سيكاه) .

فإذ هو مكمل لذى الأربعة السادس فى جمع متصل ، فإنه يقع فى ذى الكل فرعا فيه مؤسسا على نغمة « سيكاه » ، فى متوالية بنسبة الحدود : (٦٦ / ٧٢ / ٨٠ / ٨٨ / ٩٩) ، مع مراعاة أن ينتقل انتقالا ملائما على طرف بعد الانفصال ، ومثاله بتوالى النغمات :

« الصنف السادس »



القسم السابع[1] :



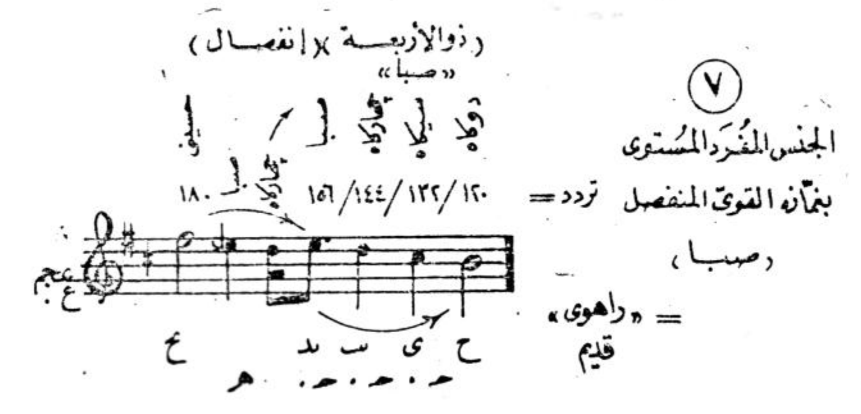
---

(١) « القسم السابع » : هو الصنف السابع من أصناف ذى الأربعة، جعله المؤلف منفصلا من عند الطرف الأحد ببعد طنينى، فصار على هيئة الجمع بست نغمات .

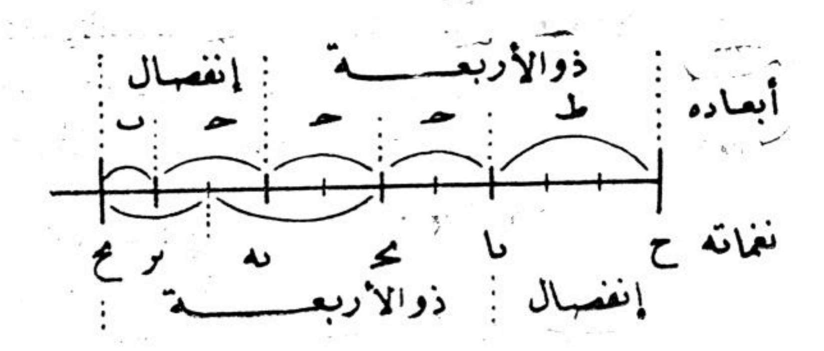
وقد تبين قبلا فى الجنس السابع أنه إنما يرجع أصلا إلى الجنس الخامس المسمى اصطلاحا (بياتى) ، ومنه يخرج الجنس المفرد المستوى المسمى اصطلاحا (صبا) ، فيا كان المتوسطون قديما يسمونه (راهوى) ، وكذلك أيضا الجنس المفرد الأصغر المسمى اصطلاحا (كوچك) .

فعلى الوجه الذى يستعمل فيه المفرد المستوى ، فهو إنما يرتب أكثر الأمر بمجازه القوىّ المنفصل مؤسسا على نغمة « الدوكاه » ، وهى أشهر طبقاته ، بتوالى النغمات :

« الصنف السابع »



القسم الثامن(١) :



— وعلى الوجه الذى يستعمل فيه جنس (السيكاه) مخلوطا بجنس (البياتى) ، فهو إنما يرتب كذلك مؤسسا على نغمة « الدوكاه » فى متواليتين إحداهما من جنس (البياتى) ، والأخرى من جنس (السيكاه) ابتداء ثم يختم بجنس (البياتى) ، ومثاله بتوالى النغمات :



⑦ تجنيس (أصفهان بياتى)

---

(١) القسم الثامن » : أصله ذو الأربعة (راست) بمجازه القوى من جنس (البياتى) ، كما فى الصنف الرابع ، غير أن بعد الانفصال قسم هنا ببعدين ، فصار الجمع وكأنه جنس (راست) بمجازه من جنس (الصبا) أو بتجنيس (الأصفهان) ، على أحد الوجهين اللذين يؤدى بهما الجنس السابع .

—

... ...

= فالوجه الأول ، كما فى الرسم ، هو ما يجعل فيه جنس (الراست) بمجازه من جنس (الصبا) ، والمتوسطون قديما كانوا يستعملون هذا الجمع أصلا فى الدوْر الذى يسمونه اصطلاحا (زنكوله)، ويسميه المحدثون الآن : (راست مرصع) ، ومثاله بتوالى النغمات :

« الصنف الثامن »



والوجه الثانى ، هو ما يجعل فيه الجمع مخلوطا من هذين بتجنيس (الأصفهان) على الدوكاه .

والمتوسطون قديما كانوا يستعملون هـذا الجمع فرعا فى الدور الذى يسمونه (أصفهان) ، وهو ما يعرف الآن باسم : مقام (بكاه) .

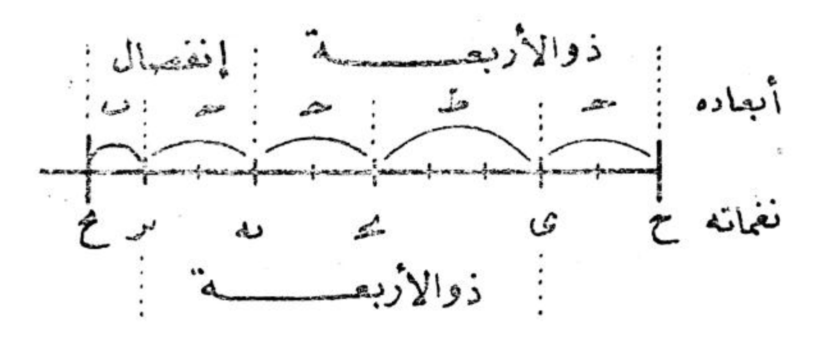
ومتى كان الجمع مؤسسا على نغمة « الراست » ، فأقرب ذلك إليه ما يختم به مقام (بنجكاه زائد) ومثاله بتوالى النغمات :

« الصنف الثامن »



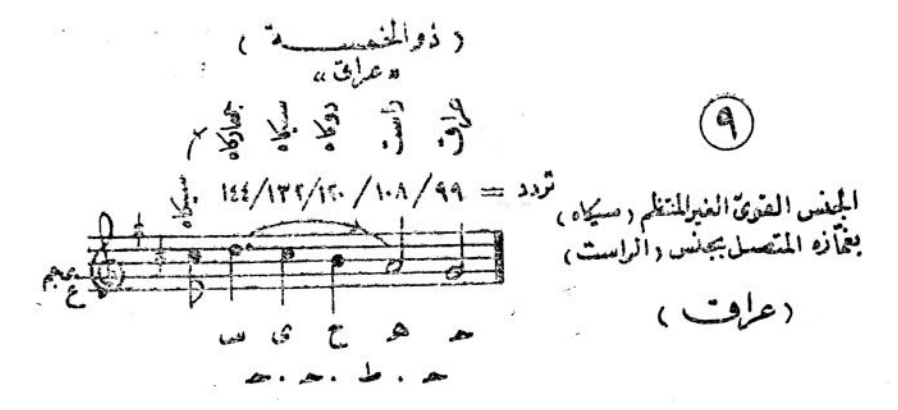
جنس (الراست) بمجازه المنفصل من تجنيس " الأصفهان "

القسم التاسع[١] :



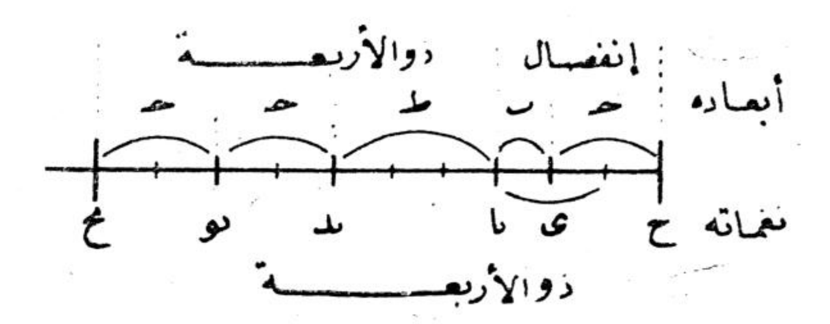
(١) «القسم التاسع» : أصله جنس (سيكاه) بغمازه القوىّ المنفصل ، على الوجه المبين فى الصنف السادس ، غير أن بعد الإنفصال قسم هنا ببعد مجنب أضيف إلى الطرف الأحدّ لجنس (السيكاه) فصار هذا بغمازه من جنس (الراست) ، فى التجنيس المشهور باسم (عراق) ، وأشهر طبقاته أن يسمع على أساس النغمة المسماة بهذا الإسم ، ومثاله بتوالى النغمات :

« الصنف التاسع »



وهذا الجمع كان المتوسطون يجعلونه على طبقة السيكاه فرعا فى الدور المسمى قديما (عراق) ، والمحدثون يستعملونه على الأكثر أصلا وفرعا فى عدة من المقامات التى تستقر بهيئة ذلك الجنس .

القسم العاشر[1] :



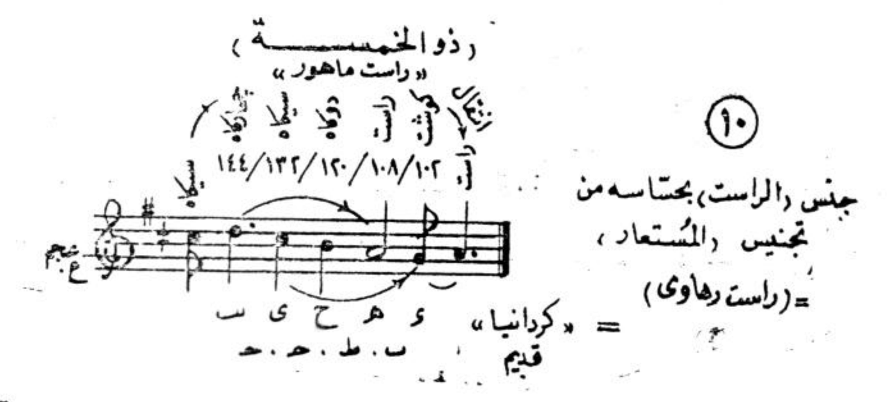
---

(١) « القسم العاشر » : أصله جنس (راست) بحماسة القوى المنفصل ببعد طنينى ، غير أنه لما اجتمع بعدان طنينيان فى الطرف الأثقل لا يتألف بهما مع بعد المجنب الذى يسبقهما هيئة جنس حماس لجنس (الراست) فقد قسم بعد الإنفصال الأثقل بنغمة لتكون هذه حماسة لذلك الجنس ، قبل الانفصال إلى الجنس الذى يرتب فى الجمع بذى الكل طرفا أثقل .

وقد تبين قبلا أن البعد الطنينى بنسبة (٩/٨) إما أن ينقسم إلى بقيتين أو إلى بعد مجنب ثم بعد إرخاء لا يرقى أن يصير بعد بقية ، فلذلك كانت النغمة التى يقسم بها بعد الإنفصال ها هنا لتصير حماسة لجنس (الراست) يحتمل فيها الأمران .

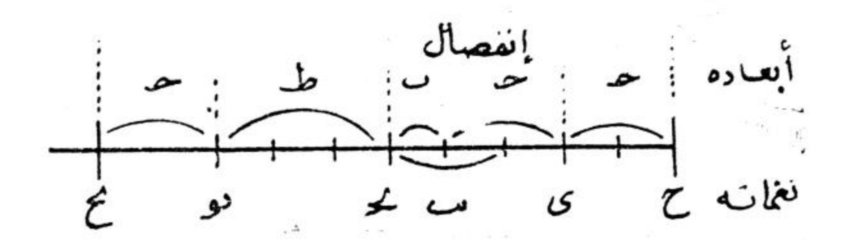
فإذا فرض مقسوما ببعد بقية صار الجنس المرتب من الطرف الأثقل حماسا لجنس (الراست) هو « المفرد غير المنتظم » ، المسمى اصطلاحا (مستعار) ، فى التجنيس المسمى (راست رهاوى) ، ومثاله بتوالى النغمات :

« الصنف العاشر »



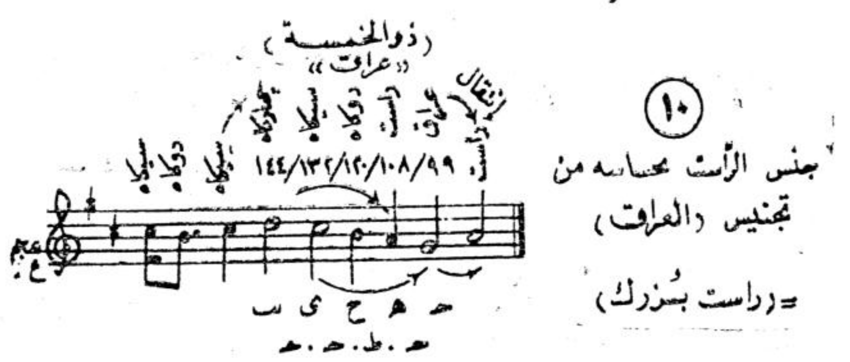
٣١ غ

القسم الحادى عشر[1] :



= وإذا فرض البعد الطنينى مقسوما ببعد مجنب ، لتكون نغمته حساسة لجنس (الراست) صار الجنس المستعمل حينئذ هو جنس (السيكاه) مؤسسا على نغمة «عراق» فى التجنيس المسمى «راست بزرك» ، ومثاله بتوالى النغمات :

« الصنف العاشر »

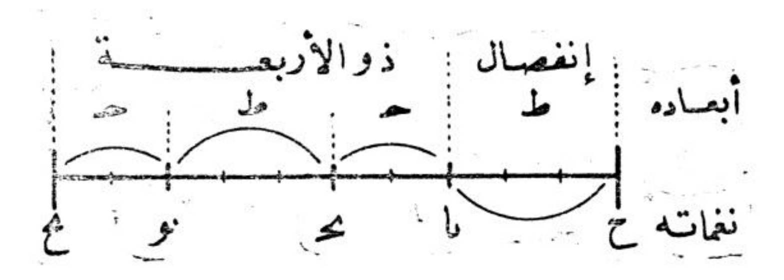


فأما بعد الإرخاء الباقى من بعد الانفصال ، فإنما يضاف إلى نغم الجنس الذى يلائم هذا الجمع من الجهة الأثقل .

وكلا هذين متى كانا على أساس نغمة واحدة فهما متقاربان فى المسموع ، غير أن لكلّ منهما موضع يختص به فى الجماعات .

(١) « القسم الحادى عشر » ؛ كما فى الرسم ، لا يمثل هيئة ملائمة محدودة ، بل إنما هو بعد انفصال حصر بين بعد مجنب فى الطرف الأثقل و بين بعد طنينى فى الطرف الأحدّ ، فقسم ببعدين لضرورة الانتقال الملائم على أطراف النغم فى جمع بمثل هذا الترتيب .

القسم الثانى عشر[1] :



(١) « القسم الثانى عشر » : أصله جنس (سيكاه) بحساسة القوى المنفصل ببعد طنينى ، ولما كان هذا البعد لا يتألف به هيئة جنس حساس بالأربعة نغم فى الطرف الأثقل ، فإنه يلزم لذلك الإنتقال ضرورة من جنس (السيكاه) على طرفى بعد المجنب الأثقل فيه تفاديا لتوالى أربعة نغم على أطراف بعدين طنينين يتوسطهما بعد مجنب .

وهذا إنما يستعمل على الأكثر مؤسسا على نغمة « الجهاركاه » فرعا فى طريقة مقام اللحن المسمى اصطلاحا (سوزناك) ، ومثاله بتوالى النغمات :

(الصنف الثانى عشر)



والأمر كذلك إذا استعمل جنس (الحجاز) على « النوا » ، باستعمال نغمة « حصار » بدلا من « الشورى » .

فأما إذا استعمل جنس (الحجاز) على « الدوكاه » بدلا من جنس (السيكاه) اختلفت هيئة ذلك الجمع وصار جنس (الحجاز) محسوسا من الأثقل بجنيس « البوسلك على الراست » ، ويستعمل كذلك فى طريقة مقام (نكريز) ، ومثاله بتوالى النغمات :

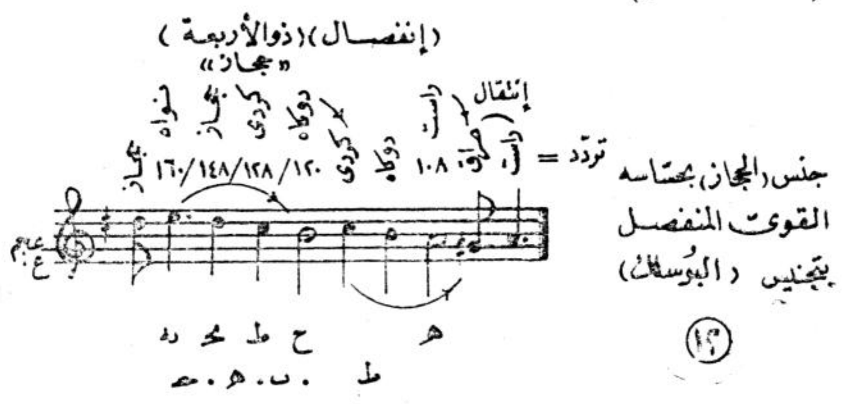
فهذه سائرُ أقسام الطبقتين[1] .

والنغمُ (ا) و (ح) و (يه) و (يح) هى موجودةٌ فى سائر الأقسام التسعة ، وتُفقَد فى البواقى نغمــة (يه)[2] ، وتسمّى النغماتِ « الثّوابت » ، والبــواقى تسمى « المُتبدّلات » ، إذ توجد فى البعض دون البعض .

ولقائلٍ أن يقول :

إن القسمَ العاشر يجب أن يكون مُتنافر النغمات ، إذ (ح) و (يد) منه طرَفا

(الصنف الثانى عشر)



(١) « أقسام الطبقتين » : يعنى أصناف ذى الأربعة فى الطبقة الأولى بين نغمتَى (ا · ح) ، ثم أصناف ذى الخمسة فى الطبقة الثانيــة بين نغمتَى (ح · يح) ، فالمؤلف يسمّى طرف ذى الأربعة أو طرفى ذى الخمسة ، كلا منهما : طبقة .

(٢) قوله : « ... وتفقد فى البواقى نغمة (يه) » هو من قبل أن تلك الأصناف التسعة الأول من أصناف ذى الخمسة (ح · يح) تكون فيها نغمة (يه) على نهاية ضعف ذى الأربعة ، فى الجمع المتصل الذى يقع فيه بعــد الانفصال طرفا أحدَ ، فأما فى البواقى فإنّ بعد الانفصال إما أن يقع وسطا أو طرفا أثقل ، ولذ يقع مقسوما ببعد (حـ) ، فلذلك لم تكن النغمة (يه) فى واحد من هذه .

بُعـدٍ دون ذى الأربع[1] ، وقد جُمع فيـه بين الثلاثة الأبعاد اللحنية ، وهى (جـ) و
(ب) و (ط) . ٣٢ ع

والجواب ، أنه لمّـا كان البعدُ الذى بالكلّ مركّباً من بُعد ذى الأربع مرّتين
وبُعدٍ واحدٍ هو (ط) ، قسَمْنا بَعدَ (ا — ح) وبعد (يا — يح) من غير أن
يُجمع فيهما بين الأبعاد الثلاثة اللحنيّة ، وجعلنا البعد الطنينيّ الباقى وسطاً ، فأمكنَ ٢٣ ن
تقسيمه ببُعدَى (جـ) و (ب) ، كما أمكنَ فى القسم الثامن والتاسع حيث جُعِل
فى الطَرَف الأحدّ ، فلم يحصُل الجمعُ بين الأبعاد الثلاثة فى هذا القسم .

وهذه الأقسام ، إذا أُضيف بعضُها إلى بعضٍ صار كلُّ جماعة منهـا مُشتمِلاً ٧ س
عليها بعدُ ذى الكلّ ، وكلّ منها دائرةٌ أوّلُهـا (ا) وآخِرها (يح) . ٣٣ ع

وستعلَم أنّ كلَّ دائرةٍ من هذه اذا أُسقِط منهـا (ا) وفرضت أوائلها[2] (ب)
أو (جـ) أو ما شئت من النغمات ، ورُوعىَ ترتيبُ أبعادها ، لم يقع فى ذلك خللَ ،
فهذه الدائرةُ العاشرة واقعةٌ هاهُنا فى غير طبقتِها[3] ، فلذلك اشتُبِهتْ بالمُتنافِر . ١٢٨ ب

---

(١) قوله : « ... طرفا بعد دون ذى الأربع » : يعنى ، طرفى بعد أقل نسبة من ذى الأربعة القوى المفروضة بالحـدّين (٣ / ٤) ، وذلك لأن بعد (ح . يد) فى الصنف العاشر هو مجموع بعدين طنينين ، وقد تبين قبلا فى موضعه أنّ أصناف الأجناس المفردة التى يجمع فيها بالأبعاد الصغار الثلاثة إنمـا يجب أن يزيد كل منها عن نسبة مجموع بعدين طنينين .

(٢) قوله : « وفرضت أوائلها (ب) أو (جـ) ... » : يعـنى ، وكل دائرة من الدوائر التى بين طرفى ذى الكل تتألف من اجتماع ذى الأربعة وذى الخمسة ، وأنه يمكن أن تؤخذ أبعادها بأعيانها فى طبقة أحدّ ممـا يلى (ا) ، إذا روعى ترتيب أبعادها .

غير أنه قد سبق أن أوضحنا فى مقدّمه هذا الكتاب أنّ نقل الأدوار على كل واحدة من النغم الأساسية والفرعية جميعا غير لائق فى الألحان ، إذا أنّ لكل دور طبقات محدودة هى التى يؤخذ فيها على أفضل وجه .

(٣) « فى غـير طبقتها » : أى منقولة من الطبقة المعهودة فيهـا إلى طبقة أخرى غير معهودة ، والدائرة العاشرة التى أشار إليهـا المؤلف من الأدوار التى أصلها من جنس (العجم) وفرعها من جنس (الراست) فى جمع بالكل منفصل الأوسط ، وقد قسم فيه بعد الإنفصال ببعد بقية .